Извѣстія Императорскаго Общества Любителей Естествознанія, Антропологіи и Этнографіи,
состоящаго при Императорскомъ Московскомъ Университетѣ. Т. CXIII.
Труды Этнографическаго Отдѣла. Т. XV.

ТРУДЫ
МУЗЫКАЛЬНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКОЙ КОМИССІИ,

состоящей при Этнографическомъ Отдѣлѣ

Императорскаго Общества Любителей Естествознанія, Антропологіи и Этнографіи.

Томъ I.

I. Матеріалы и изслѣдованія. — II. Критика и библіографія. — III. Протоколы засѣданій Комиссіи за 1901—1906 гг., съ приложеніями.



МОСКВА.
1906.

О РИТМѢ и ГАРМОНІИ РУССКИХЪ ПѢСЕНЪ.

ИЗЪ ПОСМЕРТНЫХЪ БУМАГЪ

Ю. Н. Мельгунова.

«La musique des anciens, que j'avais considérée jusque-là comme un sujet absolument dénué d'intérêt, m'apparut tout-à-coup sous un jour nouveau: j'y vis un objet d'étude attachant et digne de toute l'attention d'un musicien».

(Gevaert. Histoire et théorie de la musique de l'antiquité. Préface, p. V).



О ритмѣ и гармоніи русскихъ пѣсенъ.

СОДЕРЖАНІЕ.

I.

Ритмъ.

Вступленіе.—Аристоксенъ.—Вестфаль.—Тождество законовъ стихосложенія и музыки. — Ритмическія величины: мо́ра, стопа, ко́лонъ, періодъ, строфа.—Неточность передачи ритмическихъ величинъ въ современной музыкѣ.—Ритмы дактилическіе, трохаическіе и іоническіе.—Вліяніе незнанія ритма на изданія и на исполненіе музыкальныхъ произведеній.—Ритмическія особенности русскихъ пѣсенъ и необходимость ихъ изученія.—Естественность законовъ ритма. Неправильность взгляда на законы народнаго стихосложенія.—Связь ритмики музыкальной со стихотворной.—Замѣтка о ритмѣ церковныхъ напѣвовъ.—Ритмическія повторенія въ пѣсняхъ, растяженія, модуляціи.—Заключеніе.

II.

Гармонія.

Гаммы.—Отношеніе звуковъ четырехъ основныхъ гаммъ.—Анализъ трезвучій.—Главные аккорды для составленія кадансовъ.—Особенности строя русскихъ пѣсенъ.—Данныя для музыкальныхъ формъ.—Ошибки при гармонизаціи народныхъ мелодій.—Недостатки современнаго музыкальнаго образованія.—Пренебреженіе къ русской пѣснѣ.—Заключеніе.

I.

О ритмѣ русскихъ пѣсенъ.

...«Сей номеръ долженъ непремѣнно быть написанъ русскимъ размѣромъ въ подражаніе старинныхъ пѣсенъ»...

...«Сей хоръ, идущій фугою, долженъ выражать силу и беззаботную неустрашимость русскаго народа, быть написанъ русскимъ размѣромъ въ подражаніе старинныхъ пѣсенъ».

Михаилъ Глинка.

(«Первоначальный планъ Жизни за Царя».— «Русск. Стар.» 1881, стр. 175).

Приведенныя вмѣсто эпиграфа изреченія нашего геніальнаго композитора, кажется, впервые обращаютъ вниманіе на то, что въ ритмѣ русскихъ народныхъ пѣсенъ есть нѣчто своеобразное, а также, что извѣстный ритмическій складъ способенъ служить для передачи извѣстныхъ душевныхъ настроеній. Генію доступно созерцать истину, глубоко воспринимать идеи даже безъ основательной научной подготовки. Силою вдохновенія, чувства, непосредственно даруется генію способность видѣть и познавать законы, долженствующіе надолго руководить человѣчество въ вопросахъ науки и искусства. Для большинства же необходимы тщательное изученіе и строгій анализъ, чтобы сдѣлаться способнымъ всесторонне обнять предметъ.

Не всякому данъ талантъ, необходимый для пониманія народности въ произведеніяхъ искусства.

Посмотримъ, не подскажутъ ли намъ что-нибудь люди науки въ вопросѣ изученія національности и не подадутъ ли они руку помощи художникамъ, исключительно опирающимся на эстетику и силу своего вдохновенія.

Праотцемъ науки о ритмѣ и основателемъ науки о музыкѣ необходимо признать Аристоксена, высказавшаго болѣе двухъ тысячъ лѣтъ назадъ истины, остающіяся и понынѣ вполнѣ примѣнимыми въ вопросахъ ритмики [1]).

[1]) Для подробнаго ознакомленія съ его ученіемъ я укажу на сочиненія спеціалиста по ритмикѣ—профессора Р. Вестфаля, почетнаго доктора Московскаго Университета:

1. Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit I. S. Bach auf Grundlage der Antiken, 1880.

2. Aristoxenus, übersetzt und erläutert.

3. Die Musik des griechischen Alterthums (Leipzig, 1883).

Обращаемъ вниманіе также на статью Вестфаля въ «Рускомъ Вѣстникѣ» 1879 г. № 9; на статью профессора Ѳ. Е. Корша, напечатанную въ «Критическомъ Обозрѣніи» 1880 г., и на объемистое сочиненіе Геварта (Gevaert, Histoire et théorie de la musique de l'antiquité).

Въ изслѣдованіяхъ ритмики русскихъ пѣсенъ я буду придерживаться принциповъ ритмики Аристоксена въ изложеніи профессора Вестфаля. Я имѣю болѣе двухсотъ пѣсенъ, записанныхъ непосредственно съ голоса народа, и всѣ выводы относительно русской народной пѣсни основаны исключительно на фактахъ, непосредственно мною отъ народа добытыхъ. Приложеніе опытнаго метода изслѣдованія, давшаго столько плодотворныхъ результатовъ въ различныхъ научныхъ вопросахъ, является необходимымъ для изученія народной пѣсни. Ознакомившись со всѣми существующими сборниками, мы не замѣчаемъ въ нихъ примѣненія этого метода. Напротивъ, въ нихъ видно стремленіе подвести русскую пѣсню подъ музыкальные законы, ей чуждые.

Приступая къ объясненію особенностей русской народной пѣсни, считаю нужнымъ обратить вниманіе на то, что ритмическіе законы для музыки и стихосложенія одни и тѣ же. Въ этомъ смыслѣ въ сочиненіяхъ профессора Вестфаля анализированы многія произведенія Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта, Бетховена и др. Тождество законовъ стихосложенія и музыкальной ритмики для лицъ, ознакомившихся со взглядами Вестфаля, не можетъ подлежать сомнѣнію. Не смотря на то, что эта мысль въ наше время впервые ясно выражена лишь недавно, она на западѣ уже сдѣлалась достояніемъ людей знанія [1]).


Рудольфъ Вестфаль.

Музыканты съ ироніей относятся къ ритмическимъ изслѣдованіямъ профессора Вестфаля, въ виду того, что онъ не музыкантъ по профессіи. Нѣтъ ничего удивительнаго, что, не владѣя композиторской техникой, онъ могъ впасть въ нѣкоторыя ошибки, примѣняя теорію ритма къ анализу нѣкоторыхъ музыкальныхъ произведеній. Всякій спеціалистъ страдаетъ односторонностью. Дѣло музыкантовъ дружески протянуть руку ученому изслѣдователю и оказать посильную помощь практическими знаніями, для разъясненія спорныхъ пунктовъ. Изъ сопоставленія различныхъ мнѣній выяснится и истина. Не слѣдуетъ считать врагомъ музыки всякаго, кто искренно добивается познаній. Истина только тогда и можетъ выясниться, ежели къ ней подойдутъ съ разныхъ сторонъ. Профессоръ Вестфаль безспорно спеціалистъ своего дѣла, „а могый больше того", какъ выразился Максимъ Грекъ, „да просвѣтитъ насъ". Всякій скажетъ спасибо за добрый совѣтъ.

Соотвѣтствіе законовъ стихосложенія съ законами музыкальной ритмики останется вопросомъ лишь для лицъ, не желающихъ заняться изученіемъ ритмики и считающихъ ее за вещь ненужную.

По замѣчанію Вестфаля (томъ I, стр. 484 нѣм. изд.), „древніе, совершенно противоположно намъ, ставили ритмическую сторону, какъ вокальной, такъ и инструментальной музыки гораздо выше звуковой". То-же самое мы должны замѣтить относительно русскаго народа и его пѣсенъ. Многіе напѣвы монотонны, но ритмически весьма разнообразны. Помимо различныхъ образцовъ, встрѣчающихся въ западной

---

[1]) См., напр., въ лейпцигскомъ изданіи «Musikalisches Wochenblatt», 1881, №№ 35, 36 и 37 статью: «Eine neue Theorie der musikalischen Rhythmik», а также отзывы Геварта, Люси и др.

музыкѣ, русскія пѣсни представляютъ сверхъ того своеобразные виды ритмовъ. Имѣя передъ собою русскіе напѣвы, можно безошибочно утверждать, что ритмическое чувство народа утонченнѣе и богаче чувства многихъ композиторовъ.

Для выясненія ритмической своеобразности русской пѣсни намъ необходимо хотя въ самомъ краткомъ видѣ ознакомиться съ главными основаніями ритмики Аристоксена. При этомъ приходится сохранить и его терминологію, какъ болѣе точную и ясную.

Въ основаніе ритмическаго измѣренія времени принимается продолжительность выговора краткой гласной (chrònos prótos)—мóра. Это есть вмѣстѣ съ тѣмъ и кратчайшая ритмическая единица времени—недѣлимая [1]). Для выговора долгой гласной требуется вдвое болѣе времени, чѣмъ для выговора короткой. Такъ какъ русскій языкъ не знаетъ разницы между долгими и короткими гласными, то въ приложеніи ученія Аристоксена къ нашему языку мы должны разумѣть условно подъ долготой Аристоксена—соединеніе двухъ слоговъ.

Изъ различныхъ сочетаній долгихъ и короткихъ слоговъ получаются различныя—
1. Стòпы. Нѣсколько стопъ, соединенныхъ вмѣстѣ, образуютъ—
2. Кòлоны (равняющіеся обыкновенно, при современномъ способѣ печатанія стиховъ, строкѣ, [2])
и *3. Періоды.*
Періоды, образуютъ:
4. Строфы или *системы.*

Но самая существенная роль въ составленіи стопы принадлежитъ разницѣ не между долготой и краткостью, а между ударяемыми и неударяемыми слогами. Роль ударяемой части стопы (thesis) достается большею частью на долю долгаго слога, а роль неударяемой части (arsis)—на долю короткаго.

Виды стопъ.

Стопы бываютъ:
a) дактилическія (четырехморныя),
b) трохаическія (трехморныя),
c) пэоническія (пятиморныя, почти вышедшія изъ употребленія),
и *d) іоническія* (шестиморныя).

Дактилическая стопа принадлежитъ къ четнымъ. Смотря по тому, что́ мы возьмемъ для выраженія недѣлимой (мòры),—шестнадцатую (𝅘𝅥𝅯), восьмую (𝅘𝅥𝅮), или четверть (𝅘𝅥), — дактилическая стопа будетъ: или 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯, или 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮, или 𝅘𝅥𝅘𝅥𝅘𝅥𝅘𝅥.

---

[1]) Примѣромъ можетъ служить пѣсня № 1 моего сборника: «Ночка моя, ночка». Незнакомый съ законами ритма могъ бы принять каждый слогъ приводимаго примѣра за мóру (недѣлимую). Между тѣмъ далѣе въ пѣснѣ мы видимъ болѣе мелкія дѣленія, которыя слѣдуетъ принять за недѣлимыя (мóры). Въ данномъ случаѣ каждая 1/16-я будетъ мóрой (кратчайшимъ слогомъ), Ежели здѣсь возможно болѣе мелкое дробленіе нотъ, приходящихся на одинъ слогъ, то ни въ какомъ случаѣ невозможна вставка новыхъ слоговъ между шестнадцатыми.

[2]) За очень немногими исключеніями, напр. шестистопнаго александрійскаго ямбическаго стиха, который состоитъ изъ двухъ кóлоновъ.

Дактилическая стопа можетъ имѣть удареніе въ началѣ: напр., принявъ $^1/_{16}$-ю за недѣлимую:

1. , или , или , или ; а также удареніе по срединѣ (анапестъ съ анакрузой):

2. , или или или ,

Трохаическая стопа принадлежитъ къ нечетнымъ. Принявъ за недѣлимую величину $^1/_{16}$-ю, мы выразимъ эту стопу слѣдующимъ образомъ:

1. или или , а съ перемѣщеніемъ ударенія (съ анакрузой):

2. , или (ямбъ).

Пятиморная стопа (пэонъ), смотря по мѣсту, занимаемому удареніемъ, будетъ (если примемъ $^1/_{16}$-ю за недѣлимую):

1. , или , или , а также:

2. , или , или .

3. Есть еще: и .

Пятиморную стопу слѣдуетъ разсматривать какъ соединеніе трехъ недѣлимыхъ (трехъ моръ) съ двумя, или наоборотъ.

Іоническая стопа. Іоническую стопу (шестиморную) не должно смѣшивать съ трохаической. Она происхожденія дактилическаго, принадлежитъ къ четнымъ и состоитъ изъ трехъ величинъ, каждая по двѣ моры.

Удареніе можетъ быть въ началѣ:

1. или , или (Ionicus a majore).

Оно можетъ быть также въ срединѣ (съ анакрузой):

2. , или , или (Ionicus a minore).

Кόлоны.

Вышеприведенныя стопы, взятыя по двѣ, по три, по четыре, по пяти и по шести, образуютъ изъ себя болѣе крупные отдѣлы—кόлоны, получающіе свои названія по числу заключающихся въ нихъ стопъ.

Кόлонъ двухстопный называется *диподіей* (dipodie).

„ трехстопный называется *триподіей* (tripodie). [1])

„ четырехстопный называется *тетраподіей* (tetrapodie). [2])

„ пятистопный называется *пентаподіей* (pentapodie). [3])

„ шестистопный называется *гексаподіей* (hexapodie).

---

[1]) Напримѣръ, 1-я пѣсня моего 1-го выпуска пѣсенъ.

[2]) 2-я пѣсня 1-го выпуска.

[3]) 24-я пѣсня 1-го выпуска.

Двухстопные ко́лоны, за исключеніемъ іоническихъ, отдѣльно не встрѣчаются, а лишь въ соединеніи съ другими, бо́льшими [1]).

Пятистопные должны быть разсматриваемы, какъ соединенные изъ двухъ частей (двухъ стопъ съ тремя или трехъ съ двумя).

Шестистопные ко́лоны въ большинствѣ случаевъ представляютъ соединеніе четырехстопныхъ ко́лоновъ съ двухстопными, или наоборотъ.

Аристоксенъ не допускалъ ко́лона дактилическаго въ шесть стопъ. Шестистопные дактилическіе ко́лоны должны быть отнесены къ особенностямъ русской народной музыки.

Іоническія стопы соединяются въ группы не болѣе трехъ. Двѣ іоническія стопы образуютъ *диметръ* [2]). Три іоническія стопы образуютъ *триметръ* [3]). Одна іоническая стопа образуетъ *монометръ*.

Встрѣчающіяся группы по семи стопъ (эпитритъ), подобно пятистопнымъ, должны быть разсматриваемы, какъ соединенія изъ четырехъ стопъ съ тремя, или изъ трехъ стопъ съ четырьмя [4]).

Періоды и строфы.

Два ко́лона (строки) и болѣе составляютъ *періодъ*.

Два періода и болѣе составляютъ *строфу*.

Періодъ, состоящій только изъ двухъ ко́лоновъ, называется *ме́тронъ* (mètron).

Простѣйшая строфа, составленная изъ двухъ такихъ ме́троновъ, носитъ названіе *дистихона* (distichon), т. е. двустишія [5]).

Большей части русскихъ пѣсенъ присуща эта форма строфы.

Желательно было бы, чтобы всѣ вышеприведенныя классическія названія ритмическихъ величинъ, заимствованныя у древнихъ, были введены въ общее употребленіе музыкантами, во избѣжаніе той путаницы понятій, которая существуетъ теперь.

Номенклатура эта чрезвычайно проста и ясна, а главное, вполнѣ примѣнима для объясненія ритмическаго строя, какъ стихосложенія, такъ и музыки, не исключая и русскихъ народныхъ пѣсенъ.

---

[1]) Напр. 3-й ко́лонъ 13-й пѣсни 1-го выпуска.
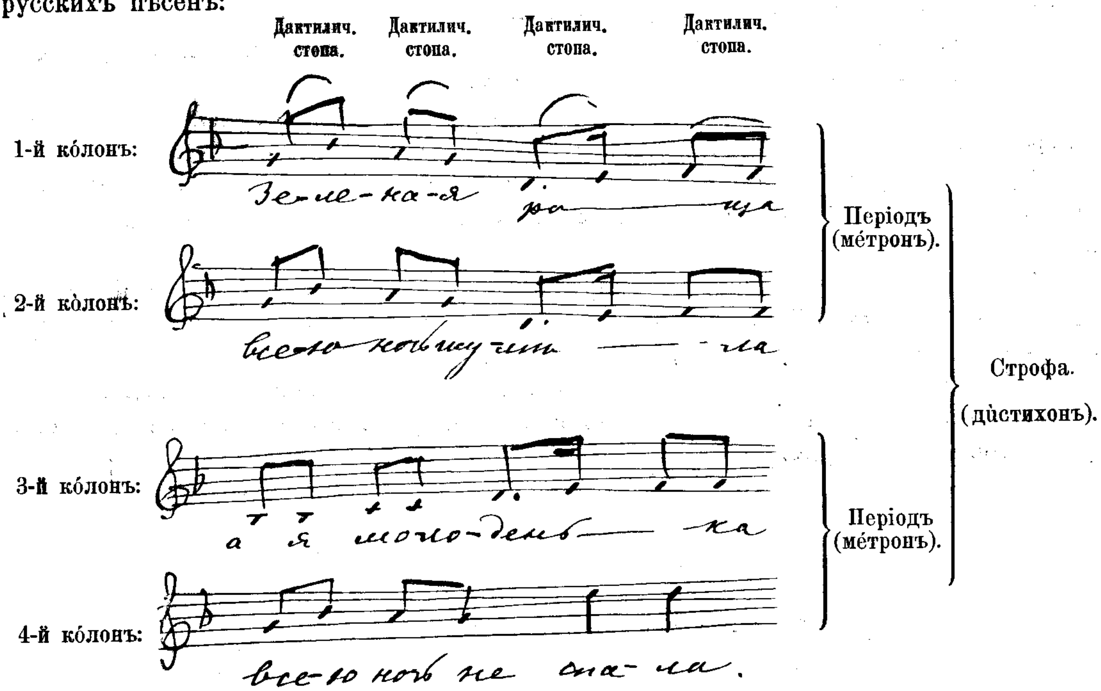
[2]) Напр. 16-я *а* пѣсня 1-го выпуска, Ionicus—*a minore*.

[3]) Напр. 21-я пѣсня, Ionicus—*a majore*.

[4]) Во избѣжаніе недоразумѣній при анализѣ мелодій русскихъ пѣсенъ, слѣдуетъ имѣть въ виду, что не всегда ко́лонъ заключаетъ въ себѣ полное число стопъ съ ударяемыми и неударяемыми частями. Нерѣдко ко́лонъ содержитъ въ себѣ лишь опредѣленное число стопныхъ удареній, при чемъ неударяемыя части (arsis) присоединяются къ слѣдующему ко́лону. Тоже случается и наоборотъ, т. е. къ послѣдней стопѣ ко́лона причисляются части первой стопы второго ко́лона, не имѣющія удареній. Слѣдовательно, въ колонахъ главную роль играетъ число стопныхъ удареній, а не формы стопъ.

[5]) Замѣтимъ кстати, что современный способъ печатанія стиховъ не соотвѣтствуетъ древнему. Древній стихъ, т. е. строка, состоитъ изъ двухъ ко́лоновъ, слѣдовательно въ печати вдвое длиннѣе современнаго.

Для наглядности повторимъ эти названія съ примѣромъ [1]) изъ нашего сборника русскихъ пѣсенъ:



Первые два кóлона правильнѣе было бы помѣстить въ одну строку. Такая строка соотвѣтствовала бы тому, что древніе классики называли *стихомъ*. Точно также третій кóлонъ съ четвертымъ составили бы второй стихъ. Отсюда произошло и названіе дистихонъ, т. е. двустишіе. Мы уже замѣтили въ примѣчаніи разницу древняго способа печатать въ одну строку два кóлона—отъ современнаго, гдѣ каждый кóлонъ занимаетъ строку, что не совсѣмъ правильно. Въ приведенномъ примѣрѣ каждый колонъ помѣщенъ особо, примѣняясь къ современному способу письма.

Ознакомившись въ общихъ чертахъ съ главными ритмическими положеніями, умѣстно сопоставить опредѣленія, выработанныя научной теоріей ритма, съ общепринятыми среди музыкантовъ способами передачи ритмическихъ величинъ.

Чтобы подробно уяснить различные способы письма, принятые музыкантами для передачи музыкальныхъ стопъ, предложеній и періодовъ, пришлось бы привести много нотныхъ примѣровъ. Всестороннее разсмотрѣніе этого вопроса должно составить предметъ спеціальнаго учебника. Мы же ограничимся здѣсь лишь замѣчаніемъ, что музыкантами не выработанъ общепринятый способъ для ясной передачи опредѣленныхъ ритмическихъ величинъ, каковы стопа, кóлонъ, періодъ и строфа. Музыкальные учебники признаютъ *тактъ* за основной элементъ для музыкальныхъ формъ. Между тѣмъ тактовая черта обозначаетъ лишь то, что послѣ нея слѣдуетъ удареніе. Напримѣръ, въ тактъ $^4/_4$ можно вмѣстить и вмѣщаютъ одну, двѣ или четыре стопы. Слѣдовательно, неизвѣстно, какого рода удареніе обозначено тактовой чертой, стопное, двустопное или четырехстопное. Также неизвѣстна величина кóлона, который можетъ состоять изъ одного, двухъ, трехъ, четырехъ, пяти и даже шести тактовъ. Стопа есть дѣйствительно опредѣленная величина, изъ которой составляются кóлоны, періоды и строфы. Тактъ же еще ничего не опредѣляетъ.

---

[1]) Нотный примѣръ—снимокъ съ подлинной (черновой) рукописи автора *Ред.*

Предложеніе можетъ быть начато и окончено на любой четверти такта. Ежели неизвѣстна стопа, которой, какъ мы уже замѣтили, тактовыя черты вовсе не опредѣляютъ, то неизвѣстна и величина кѡлоновъ, періодовъ и строфъ. А безъ этихъ ритмическихъ раздѣленій трудно понять смыслъ музыкальной фразы.

Въ переведенномъ на русскій языкъ въ 1884 г. учебникѣ формъ инструментальной музыки Бусслера, принятомъ консерваторіями, *тактъ* тоже признается за *„основной элементъ всѣхъ классическихъ инструментальныхъ формъ“*. До чего можетъ довести неопредѣленность самыхъ элементарныхъ основъ, видно изъ приводимыхъ въ томъ же учебникѣ примѣровъ, гдѣ въ трехъ, шести и девятидольныхъ тактахъ не сдѣлано даже различія ритмовъ трохаическаго, состоящаго изъ трехъ моръ, отъ іоническаго, содержащаго шесть моръ. Другими словами въ вопросѣ о ритмѣ не сдѣлано даже различія чета отъ нечета. По внѣшнему виду въ нотномъ письмѣ ритмы трохаическій отъ іоническаго не отличаются въ тактовыхъ обозначеніяхъ. Между тѣмъ безспорно, что трохаическій ритмъ совершенно не похожъ на іоническій. Одинъ происхожденія дактилическаго, четнаго (четырехморнаго), а другой—трохаическаго нечетнаго (трехморнаго).

Вообще едвали какая-либо отрасль знанія представляетъ такую невѣроятную путаницу понятій, какъ музыка, относительно опредѣленія ритмическихъ величинъ. Спросите музыкантовъ, что̀ такое стопа, кѡлонъ, предложеніе, періодъ, строфа,-всѣ отвѣтятъ различно, или будутъ вамъ толковать о тактахъ, которые, какъ уже было замѣчено, ничего опредѣленнаго не обозначаютъ. Каково было бы положеніе, напримѣръ, въ вопросахъ механики, еслибы футъ принимали за дюймъ, линію за аршинъ и т. п. Между тѣмъ въ музыкѣ, дѣйствительно, существуетъ нѣчто подобное, и до сихъ поръ не введены точныя ритмическія опредѣленія.

Музыкантамъ нѣтъ необходимости изобрѣтать новую научную номенклатуру, въ виду того, что уже существуетъ готовая. Но музыканты порвали связь съ исторіей и не обращаютъ вниманія на то громадное вліяніе, которое античный міръ имѣлъ, имѣетъ и будетъ имѣть на разнообразныя отрасли знанія. Техническими терминами древнихъ не пренебрегли ни математика, ни юриспруденція, ни филологія; въ архитектурѣ, пластикѣ и поэзіи древніе и по сіе время остаются нашими учителями. Отчего же музыканты такъ открещиваются отъ великихъ истинъ Аристотелевской школы? Яснѣе и проще истинъ, высказанныхъ его ученикомъ Аристоксеномъ, трудно себѣ что-нибудь представить. Значеніе чувства мѣры, руководившаго всѣмъ античнымъ міромъ и проникавшаго всю его природу, было ясно созерцаемо и сознаваемо древними. Музыкѣ, одинъ изъ главныхъ элементовъ которой зиждется на размѣрѣ, менѣе всего слѣдовало бы пренебрегать научными законами ритмики, къ которымъ пришли великіе древніе теоретики.

Древніе теоретики приписывали каждому роду ритма особый, ему присущій характеръ. Оспаривать вліяніе ритма на характеръ музыкальнаго произведенія, вѣроятно, никто не станетъ.

Однообразные удары маятника или молотка, непрерывные удары колокола, равномѣрно слѣдующіе звуки, падающія капли—не представляютъ изъ себя ритма, также какъ равномѣрное исполненіе музыкальныхъ произведеній по метроному. Ритмъ заключается въ группировкѣ звуковъ въ формы стопъ, кѡлоновъ, періодовъ и строфъ. Разнообразіе ритма заключается въ различіи стопъ, въ величинѣ кѡлоновъ, образующихъ періоды и строфы.

Мысль не можетъ быть выражена непрерывно слѣдующими звуками или слогами. Человѣку дана способность понимать лишь мысль, выраженную въ извѣстныхъ

граняхъ. Въ каждомъ поэтическомъ произведеніи виденъ порядокъ во времени. Музыкальная мысль неизбѣжно должна имѣть свои расчлененія. Нашему чувству говоритъ лишь та музыка, подъ которою мы можемъ подписать текстъ. Всякая музыкальная фраза со смысломъ непремѣнно является облеченною въ ритмическую звуковую форму. Подробный анализъ этихъ формъ долженъ возбуждать особый интересъ композиторовъ.

Изъ всѣхъ приведенныхъ размѣровъ *дактилическій* встрѣчается чаще другихъ видовъ ритма. Самая обыкновенная форма мелодіи состоитъ изъ четырехстопныхъ кȯлоновъ. Это равняется, при современномъ способѣ писать стихи, четыремъ стопнымъ удареніямъ въ строкѣ.

Трохаическій, наименѣе спокойный, пригоденъ для скораго движенія. Онъ остался почти чуждъ русской народной пѣснѣ. Тѣ немногіе примѣры, которые мнѣ удалось слышать, могутъ скорѣе служить доказательствомъ того, насколько русскимъ напѣвамъ несвойственъ размѣръ нѣмецкаго вальса (по четыре трохея на кȯлонъ). Этотъ ритмъ еще во время Аристотеля считался танцовальнымъ [1]). Всѣ напѣвы съ трохаическими стопами какъ бы свидѣтельствуютъ о неумѣніи русскаго народа сладить съ трохаическимъ размѣромъ. Гдѣ-нибудь да ввернутъ въ пѣснѣ дактилическую стопу или пеонъ. Итакъ, мы приходимъ къ тому заключенію, что трохаическаго размѣра, строго выдержаннаго съ начала до конца, у насъ нѣтъ. Трохаическія стопы встрѣчаются лишь въ соединеніи съ другими стопами. Русской пѣснѣ не свойственъ размѣръ въ $^3/_4$, по четыре такта на кȯлонъ. Появленіе русскаго вальса на русскія темы казалось бы немыслимымъ, какъ немыслима русская пѣсня въ размѣрѣ галопа, польки или мазурки. Необходимо полное отсутствіе эстетическаго чувства, чтобы рѣшиться искалѣчить прекрасную русскую пѣсню на галопы, польку или вальсъ. Между тѣмъ подобныя сочиненія встрѣчаются. Представьте себѣ положеніе вальсирующаго подъ текстъ пѣсни: „Какъ чужая сторонушка горемъ засѣяна, слезами поливана, тоской огорожена". Послѣ того остается композиторамъ еще написать галопъ на текстъ священнаго писанія и галопировать подъ слова молитвы. Въ нашихъ храмахъ, впрочемъ, можно услышать и марши и мазурки, къ которымъ подогнаны тексты церковныхъ пѣснопѣній. Повидимому, нѣтъ предѣла и мѣры композиторскому насилію. Слушающая публика сдѣлалась неспособною по достоинству оцѣнять подобныя явленія. Куда дѣлось эстетическое чувство, и гдѣ та критика, которая обязана была бы обуздать это невѣроятное издѣвательство надъ великими художественными образцами духовной поэзіи?

Любопытный примѣръ по размѣру кȯлоновъ представляетъ „Вальсъ-фантазія" Глинки. Ритмъ его не по четыре такта, какъ вообще во всѣхъ вальсахъ, но по три (это трехстопный трохей). Русскій геніальный художникъ и здѣсь создалъ нѣчто самобытное, не подчинившись вліянію, не свойственному народной музыкѣ. По строю кȯлоновъ вальсъ-фантазія Глинки скорѣе напоминаетъ часто встрѣчающійся въ русскихъ пѣсняхъ размѣръ трехстопнаго дактиля. Странно, что до сихъ поръ послѣ Глинки не явилось сочиненія, написаннаго въ этомъ размѣрѣ, не смотря на

---

[1]) Пѣсни съ трохаическимъ размѣромъ—«Раннимъ рано на зорѣ» и «Ужъ и кто же кого любитъ», слышанныя мною близъ Саратова, весьма легко могли быть сложены подъ вліяніемъ напѣвовъ чужеземныхъ, занесенныхъ колонистами. Довольно извѣстная въ Москвѣ пѣсня «Волга рѣченька» скорѣе романсъ и вообще пѣсня не народная. «Во городѣ въ Іерусалимѣ»—рѣдкій примѣръ декламаціи въ размѣрѣ трохаическихъ пентаподій, — записанъ мною у слѣпыхъ пѣвцовъ Пензенской губерніи.

его простоту. Вѣроятно, композиторы не обратили должнаго вниманія на ритмическую особенность этого вальса.

Встрѣчающіяся въ нѣкоторыхъ сборникахъ пѣсенъ мелодіи въ $^3/_4$ не могутъ быть отнесены къ трохаическому размѣру: это или трехстопные дактили, или же іоническіе диметры и триметры, или просто не народныя пѣсни.

Іоническій ритмъ встрѣчается въ русскихъ пѣсняхъ весьма часто [1]).

Точное знаніе всѣхъ выше изложенныхъ ритмическихъ формъ въ значительной степени способствуетъ правильной фразировкѣ музыкальныхъ произведеній. Въ изданіяхъ первоклассныхъ авторовъ классической музыки постоянно встрѣчаются измѣненія въ фразировкѣ, дѣлаемыя посредствомъ прибавленій, перемѣнъ и выпусковъ музыкальныхъ знаковъ исполненія. Особенно часто измѣняются знаки, употребляемые для связыванія нотъ (legato). Не трудно подобрать примѣры разнообразной фразировки одного и того же музыкальнаго предложенія у Бетговена, Шопена и др. въ нѣсколькихъ изданіяхъ. На чемъ основаны эти измѣненія? Ежели, напримѣръ, современному живописцу, сколько бы онъ ни былъ свѣдущъ въ своемъ искусствѣ, и какъ бы высоко ни стояла его мѣстная слава, почему либо показалось, что носъ у Рафаэлевской Мадонны и бликъ въ ея глазу необходимо нѣсколько исправить, и онъ по этому святому лицу сталъ бы расписывать своею яко-бы опытною кистью,—какое впечатлѣніе должно бы произвести подобное упражненіе на поклонника Рафаэля и на всякаго, кому дорого истинное искусство? Не было ли бы это святотатство въ глазахъ всякаго художника. Другое дѣло, ежели живописецъ указываетъ на ошибки, встрѣчающіяся и у геніальныхъ художниковъ, напр. противъ законовъ перспективы, которые точно выработаны и ясны. Музыканты еще не дошли до законовъ столь опредѣленныхъ, которые могли бы сравниться, напримѣръ, съ законами перспективы. Всѣ музыкальные изданія „revues et corrigées par“...—плоды того же личнаго вкуса и той же увѣренности въ правильности взгляда, съ которой живописецъ приступалъ бы къ исправленію лика Рафаэлевской Мадонны.

Безъ надлежащей подготовки ошибку можетъ замѣтить лишь художникъ, въ душѣ котораго теплится святой огонь, вселяющій высшій даръ глубоко чувствовать и понимать все, что желалъ сказать авторъ-композиторъ. Нужно быть одареннымъ способностію думать мыслями поэта-композитора, чувствовать его душой и жить его жизнью, т. е. слѣдуетъ быть художникомъ въ высшемъ значеніи этого слова для того, чтобы быть въ состояніи дѣлать поправки у Бетговена или Шопена. Если бы Моцартъ вздумалъ сдѣлать комментаріи къ сочиненіямъ Бетговена, или наоборотъ, то это могло бы быть интересно, но когда за это дѣло берутся люди, творческихъ дарованій которыхъ ни въ чемъ не видно, то результаты бываютъ всегда плачевны. Признаюсь, на меня лично многія исправленія въ подобномъ родѣ, дѣлаемыя даже такими издателями, каковы напр. Клиндвортъ или Бюловъ, производятъ болѣзненное впечатлѣніе, онѣ нетерпимы. Законы ритмики съ перваго же взгляда указываютъ на тѣ мѣста, которыхъ коснулась неумѣлая рука. Интереснѣе видѣть подлинную ошибку или недомолвку самого автора, нежели встрѣчать не эстетическія поправки, основанныя на какихъ-то никому невѣдомыхъ личныхъ мнѣніяхъ. Подобныя исправленія или не должны вовсе появляться въ печати,

[1]) Въ ненародной музыкѣ имъ написаны многія сюиты, куранты, сарабанды, полонезы, минуэты, и въ новѣйшее время многія мазурки. Моцартъ и Бетговенъ писали адажіо въ іоническомъ ритмѣ; у Баха минуэты, сарабанды, куранты—іоническаго ритма. У Гайдна и Моцарта минуэты не іоническіе, а въ ритмѣ трохаическомъ. У Бетговена tempo di minuetto—іоническаго размѣра. У Гайдна вступительное адажіо—іоническаго размѣра, какъ и въ Эсхиловскихъ трагедіяхъ.

или же должны быть мотивированы строго выработаннымъ научнымъ взглядомъ. Весьма рѣдко можно встрѣтить дѣйствительно художественное измѣненіе, не идущее въ разрѣзъ съ поэтическимъ настроеніемъ автора. Конечно, подобныя удачныя исправленія должны быть разсматриваемы, какъ случайность.

Безчисленныя различія въ изданіяхъ указываютъ на шаткость и даже полное отсутствіе твердыхъ принциповъ для критической оцѣнки, а также на зыбкость той почвы, на которой построено все зданіе такъ называемой теоріи музыки.

Повидимому, мы переживаемъ время музыкальной анархіи. Музыканты часто доходятъ до полнаго пренебреженія мелодіей. Въ пріискиваніи гармоническихъ эффектовъ музыканты теряются въ ритмѣ. Придумываніе новѣйшими композиторами всевозможныхъ ухищреній ради того, чтобы быть, во что бы то ни стало, оригинальными, не имѣетъ границъ. Является полное пренебреженіе даже къ классическимъ музыкальнымъ сочиненіямъ, въ которыхъ гармонія, ритмъ и мелодія всегда тщательно уравновѣшены. Безъ этихъ трехъ элементовъ нѣтъ и музыки.

При хаотическомъ состояніи взглядовъ на музыкальное искусство, безъ сомнѣнія, является необходимость въ тщательной провѣркѣ законовъ ритма и гармоніи. Въ неясности пониманія музыкантами коренныхъ законовъ ритма и гармоніи находится причина всѣхъ музыкальныхъ недоразумѣній, ярко сказывающихся въ вопросѣ гармонизаціи русскихъ пѣсенъ, а также въ фразировкѣ Баховскихъ фугъ и другихъ музыкальныхъ сочиненій. Еще ярче видны всѣ заблужденія въ усердныхъ попыткахъ сочинять въ русскомъ стилѣ безъ надлежащаго знакомства съ народнымъ творчествомъ. Въ шаткости основныхъ принциповъ гармоніи и ритма кроется и тормазъ для дальнѣйшихъ успѣховъ музыкальнаго искусства.

Акустика со стороны звуковой и филологія со стороны ритмической идутъ на помощь музыкѣ. Большинство музыкантовъ мало обращаютъ вниманія на тѣ научныя положенія, которыя могли бы освѣтить всѣ темные углы музыкальныхъ недоразумѣній. Пройдетъ еще, можетъ быть, много времени, пока музыканты наконецъ рѣшатся признать необходимость и плодотворность научныхъ изслѣдованій въ вопросахъ музыкальнаго искусства. Но торжество научныхъ знаній рано или поздно должно настать.

„Понимать, каковъ долженъ бы быть порядокъ вещей,—говорилъ Дидро,—дѣло человѣка разсудительнаго; знать, каковъ этотъ порядокъ въ дѣйствительности,—удѣлъ человѣка опытнаго; указать, какъ измѣнить его наилучшимъ образомъ,—задача человѣка геніальнаго“. Глинка первый указалъ на истинныя красоты русскаго творчества. Несмотря на то, что многое въ его сочиненіяхъ не носитъ чисто русскаго характера, чѣмъ онъ и самъ былъ недоволенъ, — далѣе его никто не пошелъ. Всѣ позднѣйшія попытки писать въ русскомъ стилѣ могутъ отличаться лишь техникою и трудолюбіемъ, но не стилемъ. Пока не народился другой русскій геній, могущій своими музыкальными твореніями, основанными на серьезныхъ научныхъ знаніяхъ, повѣдать міру всю чарующую силу вѣрнаго взгляда на русскую музыку, —люди, не лишенные эстетическаго чувства, могутъ изучать идеальныя музыкальныя красоты на безъискусственной поэзіи—на русской народной пѣснѣ. Здѣсь еще въ чистотѣ сохраняется правильный взглядъ на ритмъ и мелодію. Въ полифоническихъ сопровожденіяхъ русской пѣсни, дѣлаемыхъ самимъ народомъ, кроются и зачатки вѣрнаго взгляда на законы гармоніи. Вообще же русскія пѣсни представляютъ неисчерпаемый кладъ, какъ для композиторовъ, такъ и для теоретическихъ изслѣдованій.

Рабское подражаніе всему иностранному, охватившее русскихъ музыкальныхъ

дѣятелей, въ состояніи въ конецъ загубить все живое и оригинальное, кроющееся въ народномъ творчествѣ. Невѣроятно, чтобы русскому народу не суждено было судьбою сказать свое самобытное слово въ вопросахъ объ искусствѣ. Судя по богатству народной русской пѣсни, по мнѣнію даже иностранцевъ не представляющему ничего подобнаго у другихъ народовъ, можно надѣяться, что и русскій народъ внесетъ свой оригинальный вкладъ въ общую европейскую сокровищницу наукъ и искусствъ, если только отрѣшится отъ рабскаго подражанія иностранному.

На русскихъ музыкантахъ лежитъ обязанность разработать народное творчество. „Мы никогда не будемъ умны чужимъ умомъ и славны чужою славою“, говорилъ Карамзинъ. „Есть всему предѣлъ и мѣра: какъ человѣкъ, такъ и народъ начинаетъ всегда подражаніемъ, но долженъ со временемъ быть самимъ собою... Хорошо и должно учиться, но горе человѣку и народу, который будетъ всегдашнимъ ученикомъ“. [1])

Конечно, самое трудное искусство заключается въ оригинальномъ, нешаблонномъ творчествѣ. Русская самобытность должна проявиться въ переработкѣ въ русскомъ духѣ западныхъ композиторскихъ пріемовъ. Народная пѣсня представляетъ изъ себя достаточно обильный матеріалъ для изученія коренныхъ отличій нашей музыки отъ западной. Разработка этихъ отличій могла бы составить почетное занятіе русскихъ композиторовъ.

При необыкновенномъ обиліи въ современныхъ сочиненіяхъ всевозможныхъ ритмическихъ и гармоническихъ эффектовъ, страннымъ можетъ показаться замѣчаніе наше о томъ, что многіе виды ритма, присущіе русской народной пѣснѣ, не встрѣчаются въ новѣйшихъ композиціяхъ. Мы не находимъ сочиненій съ систематическими чередованіями колоновъ различной величины. Встрѣчающіяся у Глинки различія кȯлоновъ иностранные капельмейстеры признавали за ошибки, дѣлая на его партитурахъ замѣчанія: „ein Tact zu viel“ и т. п. Казалось бы, что композиторы дошли до послѣднихъ предѣловъ изысканности и исчерпали въ этомъ направленіи не только все, но и зашли за границы естественнаго. Тѣмъ болѣе удивительно, что композиторы, насколько намъ извѣстно, упустили изъ виду одинъ изъ самыхъ простыхъ и естественныхъ способовъ разнообразить ритмъ, а именно посредствомъ замѣны однѣхъ стопъ другими, а также съ помощью увеличенія и уменьшенія числа стопъ въ кȯлонахъ. Какимъ образомъ происходитъ эта замѣна кȯлоновъ и стопъ, тому поучаетъ насъ русская пѣсня [2]). Пѣсни составляются изъ ряда музыкальныхъ фразъ съ различными протяженіями. Ритмическая схема, разъ принятая въ пѣснѣ для слѣдованія кȯлоновъ, остается уже неизмѣнною до конца, постоянно повторяясь въ томъ же порядкѣ. Эти соединенія кȯлоновъ, различествующихъ по числу стопъ, нельзя не признать за отличительную черту русскихъ народныхъ пѣсенъ. Ежели Глинка находилъ возможнымъ и необходимымъ писать *„въ русскомъ размѣрѣ, въ подражаніе стариннымъ пѣснямъ“*, то, вѣроятно, и русскіе композиторы найдутъ въ себѣ достаточно таланта, чтобы совладать съ этимъ, столь доступнымъ русскому чувству, размѣромъ. Народная пѣсня—это такое здоровое зерно, изъ котораго, несомнѣнно, должно вырости крѣпкое, красивое дерево. Не нужно быть

---

[1]) Карамзинъ. «О любви къ отечеству и народной гордости».

[2]) Особенное обиліе примѣровъ представляютъ сочетанія четырехстопныхъ кȯлоновъ съ шестистопными. За четырехстопнымъ кȯлономъ слѣдуетъ шестистопный, чередуясь до конца пѣсни. Также наоборотъ: первый кȯлонъ шестистопный, а второй четырехстопный, или первый кȯлонъ четырехстопный, а слѣдующіе по шести стопъ и т. п. Примѣры можно видѣть въ первомъ выпускѣ изданныхъ мною пѣсенъ.

пророкомъ, чтобы предсказать, что рано или поздно должны появиться большія музыкальныя произведенія, написанныя метаболическимъ ритмомъ. Размѣръ, о которомъ идетъ рѣчь, извѣстенъ былъ и древнимъ. Для всякаго русскаго метаболическій ритмъ настолько понятенъ, простъ и естественъ, что мелодіи совершенно свободно выливаются въ эти художественныя формы. Нельзя себѣ представить, чтобы изученіе ихъ тормозило чувство композитора; напротивъ, оно несомнѣнно послужитъ подспорьемъ въ эстетическомъ развитіи таланта.

Одинаково необходимо и изученіе русскихъ мелодическихъ оборотовъ и вообще русскаго голосоведенія (подобно тому какъ русская орнаментика изучается въ архитектурѣ и живописи), такъ какъ оно не есть результатомъ рутины, подобно строгому стилю гармоніи или контрапункту, а это продуктъ естественныхъ фоническихъ движеній. Въ плохомъ знакомствѣ съ ритмическими особенностями русскихъ пѣсенъ (помимо гармоническихъ) мы найдемъ причину, почему въ современныхъ музыкальныхъ произведеніяхъ отсутствуетъ народный пошибъ. Всѣ попытки писать въ русскомъ стилѣ, безъ основательныхъ теоретическихъ знаній и безъ полнаго знакомства съ русскими народными напѣвами, не достигаютъ цѣли. Чтобы создать русское музыкальное сочиненіе безъ знаній, нужно быть не талантомъ, а геніемъ, какимъ былъ Глинка, признававшій особенности размѣра русскихъ пѣсенъ, и постоянно, однако, недовольный тѣмъ, что въ своихъ произведеніяхъ онъ не могъ вполнѣ ихъ выразить. Для всякаго русскаго музыканта обязательно не только знать о существованіи всѣхъ народныхъ ритмическихъ формъ, но и необходимо въ совершенствѣ владѣть ими. Ученикамъ слѣдуетъ упражняться въ сочиненіяхъ мелодій во всѣхъ ритмахъ и ладахъ. Теперь же, въ современныхъ задачахъ, въ самомъ началѣ задаваемыхъ ученикамъ, мы зачастую не находимъ ни ладу, ни складу.

Образованному музыканту необходимо также основательное знакомство со всею теоретическою стороною ритмики, такъ прекрасно и ясно изложенною профессоромъ Вестфалемъ въ его книгѣ: „Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik“. Давно бы пора консерваторіямъ перевести это сочиненіе, какъ и его небольшую книжку „Musik des griechischen Alterthums“ на русскій языкъ. Съ помощью классическаго взгляда на законы ритма, реставрированные профессоромъ Вестфалемъ, оказалось возможнымъ отличить въ русскихъ пѣсняхъ существованіе такихъ особенностей, какъ выше помянутый метаболическій ритмъ, состоящій изъ ко́лоновъ, различныхъ по величинѣ и систематически чередующихся. Признавать эти ритмическія явленія неправильными—неосновательно.

Въ природѣ нѣтъ явленій, не обусловленныхъ достаточными основаніями. Русскую пѣсню мы должны отнести къ разряду явленій безъискусственныхъ; въ ней, при внимательномъ анализѣ, мы находимъ соблюденіе законовъ акустики и ритма.

Насколько законы ритма естественны, и до какой степени они составляютъ необходимѣйшую принадлежность для выраженія мысли посредствомъ слова или звука,—на это, вѣроятно, намъ отвѣтитъ физіологія.

Не подлежитъ сомнѣнію, что всѣ ритмическія явленія основываются на законахъ физіологическихъ. Собрано уже довольно много фактовъ для проведенія параллели между ритмическими данными стихосложенія и музыки съ явленіями нашего организма, каковы кровообращеніе и дыханіе.

Пѣть возможно лишь выдыхая воздухъ. Первымъ мѣриломъ длины музыкальной фразы должно служить количество времени, потребное для того, чтобы проговорить или пропѣть, не переводя дыханія. Цезуры, т. е. перерывы въ предложеніяхъ и періодахъ, совершаются въ моменты, необходимые для вдыханія воз-

духа. Здѣсь слѣдуетъ искать причинъ, почему неестественно удлиннять періоды произвольно, а также почему у сѣверныхъ народовъ музыкальные періоды длиннѣе таковыхъ же у южныхъ народовъ. Такъ, напр., Аристоксенъ не допускалъ дактилическихъ кóлоновъ въ шесть стопъ, между тѣмъ въ русскихъ пѣсняхъ шестистопные дактилическіе кóлоны встрѣчаются очень часто. Самый обыкновенный видъ кóлона содержитъ въ себѣ четыре стопы, соотвѣтствующія тѣмъ четыремъ ударамъ пульса, которые чаще всего въ организмѣ человѣка приходятся на одно вдыханіе и выдыханіе воздуха. Совпаденія между явленіями ритмическими и физіологическими поразительны. Вопросъ этотъ однако очень спеціаленъ, и мы его откладываемъ до завершенія дальнѣйшихъ наблюденій.

По той же причинѣ мы принуждены отложить и интересный вопросъ объ энгармонизмѣ въ русскихъ народныхъ пѣсняхъ. Здѣсь замѣтимъ только, что энгармоническою гаммою мы должны называть не ту гамму, которая состоитъ изъ непрерывнаго ряда четвертей тоновъ, какъ это вообще ошибочно принято, а діатоническую гамму, въ которой нѣкоторыя ступени замѣняются энгармоническими звуками.

Въ русскихъ пѣсняхъ не встрѣчается мелодій, распѣваемыхъ на двадцати четырехъ четвертяхъ тона. Изъ изслѣдованій Вестфаля, Гельмгольца, Геварта и др. видно, что древніе знали гаммы съ энгармоническими интервалами. Нѣкоторые виды этихъ гаммъ существуютъ и теперь въ практикѣ народнаго пѣнія. Незнаніе о существованіи подобныхъ видовъ ввело и меня въ ошибку. Энгармоническая интонація въ пѣніи русскаго народа принята была мною, какъ и теперь принимается музыкантами, за неправильную, вслѣдствіе чего я и принужденъ былъ, напр., въ пѣснѣ № 3 моего 1-го выпуска „На зорѣ было“ обозначать энгармоническій звукъ то посредствомъ простого *фа*, то—*фа* съ діэзомъ, примѣняясь къ нашему темперованному строю. Внимательно вслушиваясь въ интонацію, не трудно замѣтить, что обыкновенный звукъ *фа* долженъ быть замѣненъ звукомъ энгармоническимъ, т. е. среднимъ между *фа* и *фа*-діэзомъ. Подобные примѣры встрѣчаются во многихъ записанныхъ мною пѣсняхъ. Спеціальныя наблюденія, безъ сомнѣнія, вполнѣ выяснятъ это интересное явленіе.

Правильное интонированіе по натуральной скалѣ *гораздо легче*, чѣмъ по темпераціонной. Въ Лондонѣ уже существуетъ общество сольфеджистовъ, дающее въ Хрустальномъ Дворцѣ (Сиденгамѣ) ежегодно концерты, въ которыхъ принимаютъ участіе отъ 2-хъ до 3-хъ тысячъ дѣтей. Энгармоническая интонація этихъ исполнителей вполнѣ согласуется съ энгармоническимъ оргáномъ генерала Томсона (Perronet-Thomson) [1]) и Пуля (H. W. Poole) и по точности исполненія производитъ наилучшее впечатлѣніе на слушателей. Гельмгольцъ не считаетъ непреодолимыми трудности натуральной системы интонированія [2]). Струннымъ инструментамъ легко примѣниться къ этой интонаціи, мѣдные духовые инструменты имѣютъ сами въ себѣ натуральную настройку и приноравливаются къ темпераціонной системѣ съ трудомъ. „Деревянные духовые инструменты могли бы немного измѣнить свои тоны, для того чтобы присоединиться къ строю другихъ“ [3]). Мнѣ лично приходилось убѣждаться, насколько трудно пріучить неиспорченный слухъ ученика изъ народа къ интонаціямъ по нашей темперованной системѣ. Въ гаммѣ терцію, сексту, также и

---

[1]) Principles and Practice of just Intonation, illustrated on the Enharmonic Organ. 7-th Edition. London, 1863.

[2]) Ученіе о слуховыхъ ощущеніяхъ, стр. 575.

[3]) Тамъ же, стр. 575.

септиму неопытный ученикъ интонируетъ фальшиво (по понятіямъ музыкантовъ). Мнѣ необходимо было потратить много труда, чтобы пріучить ученика пѣть по темпераціонной настройкѣ. Что же я дѣлалъ при обученіи? То, что дѣлаютъ вообще всѣ обучающіе. У ученика оказывался неиспорченный слухъ; онъ отъ природы умѣлъ интонировать, какъ самый искусный акустикъ, а я ему портилъ его дарованіе, заставляя пѣть по фальшивому современному темпераціонному строю. Въ концѣ концовъ ученикъ дѣлается неспособнымъ интонировать энгармонически правильно. Такимъ образомъ тиски школы извращаютъ природныя дарованія...

Мнѣ случалось слышать на Волгѣ многочисленные хоры бурлаковъ, исполняющихъ съ поразительною ясностію энгармоническіе интервалы. Звукъ септимы, на неточность которой акустики обращаютъ вниманіе музыкантовъ, выходилъ удивительно красиво. Чарующее впечатлѣніе этой звуковой утонченности, можетъ быть, наведетъ и музыкантовъ на мысль выработать искусство справляться съ энгармоническими звуками.

Нельзя не придти къ заключенію, что слухъ простого русскаго мужика въ этомъ отношеніи несравненно требовательнѣе слуха образованныхъ музыкантовъ, не умѣющихъ обращаться съ энгармоническими звуками. Слухъ крестьянина не испорченъ грубымъ темперованнымъ строемъ. Въ данномъ случаѣ, какъ и во многихъ другихъ, приходится убѣдиться, что природа щедро наградила человѣка способностью инстинктивно сознавать то, до чего еще далеко и мудрено добраться научнымъ путемъ.

Изученіе ритмики народныхъ напѣвовъ наводитъ на мысль, что попытки опредѣлить законы народнаго стихосложенія, до сихъ поръ дѣлаемыя, начиная со временъ Ломоносова, едва ли можно считать основательными. Предметомъ изслѣдованія ученыхъ наблюдателей служилъ постоянно матеріалъ, на самомъ дѣлѣ *не существующій*, а именно, текстъ безъ напѣва. Въ дѣйствительности же всѣ русскія пѣсни исполняются не иначе, какъ на опредѣленныя мелодіи. *Ихъ поютъ, а не скандируютъ.* Сидя въ кабинетѣ передъ текстомъ пѣсенъ безъ мелодій, можно, конечно, додуматься до какихъ-нибудь общихъ заключеній, но подобныя заключенія едвали могутъ быть принимаемы за работы серьезныя и ведущія къ истинѣ.

Народъ никогда не скандируетъ своихъ пѣсенъ безъ мелодій. Заставьте деревенскаго знатока напѣвовъ передать одни слова пѣсни,—и онъ вамъ разскажетъ ея содержаніе своими словами. Скандируютъ народныя пѣсни только въ учебныхъ заведеніяхъ и академіяхъ. Народъ этого не знаетъ.

Въ настоящее время, дѣйствительно, существуетъ раздѣленіе труда: одинъ пишетъ стихи, другой музыку—и часто другъ друга не понимаютъ. У народа творческій актъ для слова и звука нераздѣленъ. Народъ, подобно Пиндару или Эсхилу, не только создаетъ текстъ, но единовременно слагаетъ и музыку,—это высшее проявленіе поэтическаго творчества.

Ближе всего къ декламаціи подходитъ исполненіе духовныхъ стиховъ. Мелодіи ихъ гораздо проще обыкновенныхъ пѣсенъ и служатъ лишь мѣриломъ для опредѣленія ритмическихъ формъ, представляющихъ необыкновенно интересные образцы. Единственный примѣръ скандировки безъ пѣнія представляютъ прибаутки, произносимыя во время пляски самимъ исполнителемъ (большею частью анапестомъ).

Громкіе авторитеты не разъ дѣлали выводы о законахъ народнаго стихосложенія. Не такъ давно даже наше высшее ученое учрежденіе, Академія Наукъ, присудило премію г. Шафранову за его изслѣдованіе о законахъ народнаго стихосложенія. Матеріаломъ для наблюденія и на этотъ разъ служилъ предметъ, въ

народѣ не существующій, а именно, текстъ безъ напѣва, хотя въ видѣ приложенія и помѣщены нѣкоторые напѣвы, оставшіеся безъ вліянія на результатъ изысканія.

Надъ изслѣдованіями законовъ ритмики текста народныхъ пѣсенъ *нераздѣльно* съ напѣвами никто не работалъ. Между тѣмъ, только изучая текстъ совмѣстно съ мелодіей, можно добраться до вѣрныхъ заключеній о ритмикѣ русскихъ народныхъ пѣсенъ. Только такой матеріалъ и дастъ намъ отвѣты на вопросы, существуютъ ли, напримѣръ, тѣ смысловыя ударенія въ русскихъ напѣвахъ, на которыя указываетъ г. Шафрановъ. Въ напѣвахъ, кромѣ стопныхъ удареній, есть, дѣйствительно, еще болѣе рельефныя и болѣе рѣдкія ударенія. Такъ, въ четырехстопномъ размѣрѣ, кромѣ четырехъ удареній на каждой изъ стопъ, могутъ быть дѣлаемы болѣе сильныя ударенія на первой и третьей стопѣ [1]) или на второй и четвертой [2]). Это такъ называемыя *гезихастическія* и *діастальтическія* ударенія. Въ хорошихъ стихотвореніяхъ, къ которымъ должны быть отнесены и русскія народныя пѣсни, въ дѣйствительности такъ и бываетъ, что эти болѣе рѣдкія ударенія (черезъ стопу—диподическія ударенія) приходятся именно на тѣ мѣста, гдѣ смыслъ словъ того требуетъ.

Перемѣна діастальтическаго ударенія на гесихастическое, или наоборотъ, въ музыкальной фразировкѣ значительно измѣняетъ смыслъ фразы. Даже лучшіе капельмейстеры и солисты-исполнители инструментальныхъ сочиненій мало обращаютъ вниманія на эту акцентуацію и довольствуются въ большинствѣ случаевъ однообразными удареніями въ началѣ каждаго такта. Многіе изъ нихъ, помимо однообразнаго выколачиванія тактовыхъ удареній, имѣютъ еще обыкновеніе не отдѣлять ни кȯлоновъ, ни предложеній, ни періодовъ. Такимъ образомъ слышится непрерывный рядъ звуковъ. Для пѣвца подобное инструментальное исполненіе представилось бы неисполнимой задачей—спѣть цѣлую піесу въ нѣсколько страницъ, не переводя духъ. Естественные перерывы, дѣлаемые при пѣніи по окончаніи каждаго кȯлона, необходимы уже для того, чтобы перевести дыханіе. Гдѣ именно въ музыкальной строфѣ должны быть дѣлаемы эти перерывы, объ этомъ исполнители инструментальной музыки мало заботятся, отчего музыка ихъ часто является непонятною, производя лишь одно раздраженіе слуха. Фуги Баха преимущественно исполняются, какъ рядъ непрерывныхъ звуковъ; это и побудило меня совмѣстно съ проф. Вестфалемъ издать нѣсколько фугъ съ ритмическими указаніями [3]).

Аристоксенъ точно опредѣляетъ продолжительность остановки, необходимой для ритмическаго отдѣленія кóлоновъ другъ отъ друга. Эти остановки не должны превышать половины продолжительности недѣлимой гласной—мȯры (о которой мы уже говорили), дабы болѣе продолжительная остановка не вліяла на измѣненіе величины стопы. Такъ, напр., ежели принять за мȯру одну восьмую, то остановка въ концѣ кóлона не должна превышать одной шестнадцатой. Въ послѣднее время, по почину Люси, стали иногда появляться значки для опредѣленія границъ предложеній и періодовъ. Слѣдовало бы ихъ ввести въ общее употребленіе.

Въ чемъ же заключается разница исполненія по законамъ ритмики отъ обыкновеннаго, общепринятаго, неритмическаго исполненія?

Представьте себѣ стихи, написанные въ одну строку, безъ знаковъ препинанія и безъ отдѣленія одного слова отъ другого, да еще на неизвѣстномъ языкѣ. Передъ

---

[1]) Напр. 2-я пѣсня моего перваго выпуска пѣсенъ.

[2]) 17-я пѣсня того же выпуска.

[3]) I. S. Bach. Zehn Fugen für Piano. Zweite rhytmische Ausgabe von R. Westphal und J. Melgunow.

слогами, имѣющими ударенія, поставлены тактовыя черты, служащія указаніями для скандировки. Въ такомъ видѣ являются написанными музыкальныя произведенія. Что же дѣлаетъ музыкантъ-исполнитель? Въ большинствѣ случаевъ онъ скандируетъ отъ одной тактовой черты до слѣдующей, дѣлая сильныя ударенія послѣ тактовой черты.

Такой способъ исполненія не измѣняетъ смысла музыкальной фразы, ежели она дѣйствительно начинается послѣ тактовой черты и оканчивается съ нею. Но ежели музыкальный кóлонъ начинается не вслѣдъ за тактовой чертой, а съ другой части такта (какъ въ большинствѣ фугъ Баха), то отъ подобнаго исполненія искажается музыкальная мысль. Въ результатѣ у исполнителя выходятъ запятыя посреди словъ и предложенія, которыя приходится начинать съ половины слова.

Возьмемъ для примѣра стихи Пушкина:

Съ тѣхъ поръ, какъ | прàзднуетъ ли|цѐй
Свою свя|тýю годов|щúну...

Тактовыя черты придутся въ музыкѣ передъ главными удареніями. Вотъ какъ подобные такты въ большинствѣ случаевъ скандируютъ музыканты:

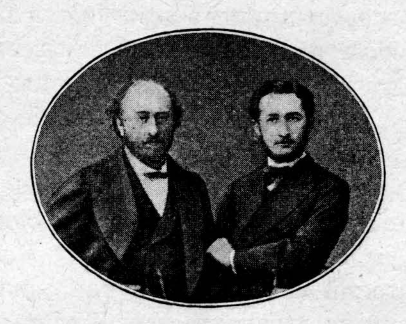
Съ-тѣхъ-поръ-какъ, празднуетъ-ли, цей-свою-свя, тую-годов, щину.... и т. д. до конца съ одинаковою послѣдовательностью. Слушатель недоумѣваетъ отъ подобной декламаціи и по скромности готовъ приписать неудовлетворенность своихъ впечатлѣній тому, что онъ вѣроятно еще не достаточно развитъ, чтобы вполнѣ понять и оцѣнить этотъ глубокомысленный продуктъ. Слушающая публика права, непонимая непонятное; она инстинктивно сознаетъ, что тутъ что-нибудь да не ладно.

Что музыканты дѣйствительно исполняютъ большую часть музыкальныхъ произведеній, и въ особенности фуги Баха, по вышеприведенному невѣроятному образцу скандировки стиховъ, въ этомъ легко убѣдиться, анализируя, какимъ образомъ разставлены въ различныхъ изданіяхъ знаки для связыванія звуковъ (legato), уясняющіе музыкальныя фразы, а также сравнивъ обыкновенное исполненіе фугъ съ исполненіемъ ихъ по ритмическому изданію, въ которомъ ясно расчленены предложенія, періоды и строфы.

Въ ритмическомъ отношеніи фуги Баха представляютъ примѣры почти для всѣхъ положеній Аристоксеновской ритмики. Сочиненія позднѣйшихъ композиторовъ, не исключая Гайдна, Моцарта и Бетховена, не представляютъ такого разнообразія ритмовъ. Современное исполненіе фугъ всегда приводитъ слушателя въ недоумѣніе, между тѣмъ какъ фуги, исполненныя ритмически, представляютъ въ высшей степени доступныя и понятныя сочиненія, чарующія слушателя своею простотою при высокомъ поэтическомъ содержаніи. Нѣтъ ничего удивительнаго, что вслѣдствіе неправильной ритмической фразировки имя безсмертнаго Баха въ послѣднее время перестало появляться на концертныхъ программахъ, не смотря на обиліе концертовъ и съѣздъ виртуозовъ.

При исполненіи фугъ Баха музыканты имѣютъ еще обыкновеніе выдѣлять главные голоса фуги (dux и comes), исполняя ихъ громче другихъ голосовъ. Этотъ обычай, усвоенный всѣми музыкантами, основывается на томъ, что dux и comes, дѣйствительно, играютъ первенствующую роль въ фугѣ. Между тѣмъ основаній подобнаго исполненія не представляютъ ни эстетика, ни требованія автора. Извѣстный біографъ Баха, Филиппъ Спитта, на авторитетъ котораго безъ сомнѣнія можно положиться, свидѣтельствовалъ мнѣ, что онъ нигдѣ не находилъ того, чтобы Бахъ требовалъ подчеркиванія главнаго голоса. Другіе голоса фуги играютъ одинаково важную роль, нерѣдко даже болѣе выдающуюся.

Кто согласится декламировать такъ, чтобы для удовлетворенія ревностнаго учителя грамматики выкрикивать одни существительныя и прилагательныя, или же одни главныя предложенія, читая въ полголоса предложенія придаточныя, и пр. Въ силу чего же подобный пріемъ сдѣлался обычаемъ у музыкантовъ? Пренебреженіе къ законамъ ритмики часто лишаетъ музыканта возможности добраться до настоящаго смысла музыкальной фразы. Связь между мыслью, выраженною въ словахъ, и мыслью, выраженною въ звукахъ, постоянно нарушается. Между тѣмъ кто же станетъ отрицать, что стихи и музыка суть продукты одной и той же мозговой и душевной дѣятельности, что и словами и звуками человѣкъ мыслитъ одинаково, что наконецъ всякая мысль есть продуктъ одной и той же физіологической организаціи человѣка? Казалось бы, что музыкантъ не можетъ мыслить въ формахъ, не соотвѣтствующихъ формамъ мысли, выражаемой словами въ поэзіи. Странно, чтс музыканты отрицаютъ связь ритмики стихотворной съ ритмикой музыкальной, несмотря на то, что эта истина была доказана еще во времена Аритоксена. Ритмическія формы музыкальныхъ фразъ всегда ясны при исполненіи первокласными виртуозами, каковы, напр., Рубинштейнъ или Лаубъ, въ моменты поэтическаго воодушевленія. Художественная фразировка никогда не противорѣчитъ требованіямъ законовъ ритма. Она всегда понятна.



Ф. Лаубъ и Ю. Мельгуновъ.

Консерваторіямъ давно бы пора учредить у себя спеціальныя каѳедры ритмики и акустики, если онѣ не утратили вѣру въ плодотворность и цѣлесообразность истинныхъ знаній.

Занятія Микель-Анджело анатоміей, нисколько не унижавшія искусства, могутъ служить поучительнымъ примѣромъ для художниковъ. Анализируя ритмъ, мы касаемся самыхъ сокровенныхъ тайнъ эстетическихъ движеній души. Въ ритмѣ своя гармонія. Это откликъ человѣческаго сердца на ритмъ и гармонію всего міроздания—на жизнь всей природы. Знаніе законовъ ритма открываетъ даръ созерцать многія тайны, совершающіяся въ воодушевленной душѣ поэта.

Безъ знанія ритмики вся классическая музыка временъ Баха представляется закрытой книгой, поэтическое содержаніе которой едва ли кто въ состояніи себѣ уяснить. Ритмика открываетъ новый міръ чарующихъ звуковъ и представляетъ всю классическую музыку совершенно въ другомъ свѣтѣ. Сухіе, монотонные, запутанные интервальные переходы и контрапунктическія сочиненія становятся совершенно понятными, являясь въ видѣ высоко поэтическихъ музыкальныхъ фразъ, проникнутыхъ невыразимой глубиной чувства, изящества и простоты.

Вопросъ о музыкальной ритмикѣ и акустикѣ не можетъ по прежнему быть отнесенъ къ разряду несбыточнымъ фантазій, не имѣющихъ практическаго примѣненія къ музыкѣ. Къ трудамъ такихъ ученыхъ, каковы Гельмгольцъ, Эттингенъ, Гевартъ, Науманъ, Гауптманъ, Вестфаль и др.—необходимо отнестись съ должнымъ благоговѣніемъ. Нельзя пренебрегать идеями высокихъ умовъ, хранителей вѣчно свѣтлыхъ истинъ.

Близкое знакомство съ ритмомъ русскихъ пѣсенъ проливаетъ свѣтъ и на ритмическій строй церковныхъ мелодій, которымъ охотно приписываютъ полное отсутствіе ритмическаго размѣра. Дѣйствительно, нельзя утверждать, чтобы всѣ церковныя мелодіи отличались строгими ритмическими формами, но несомнѣнно, что въ осно-

ваніи ихъ склада лежатъ тѣ же принципы ритма, которые мы встрѣчаемъ въ размѣрѣ народныхъ пѣсенъ. Исключеніе представляютъ тѣ церковныя пѣснопѣнія, которыя, какъ речитативы, исполняются читкомъ, хотя большая часть и сихъ послѣднихъ оканчивается короткими мелодическими оборотами, имѣющими ритмическій складъ. Всѣ же прочія церковныя мелодіи имѣютъ стопныя ударенія, особенно ясно слышимыя, когда ихъ исполняютъ знатоки-старовѣры непосредственно съ крюковъ, а не съ современныхъ линейныхъ знаковъ. Вообще въ церковныхъ напѣвахъ замѣтно родство съ народнымъ творчествомъ. Конечно, общепринятая система церковнаго письма, безъ тактовыхъ штриховъ и знаковъ ударенія, значительно затемняетъ вопросъ о ритмѣ церковныхъ напѣвовъ. Размѣры предложеній (ко̀лоновъ) и періодовъ, какъ и въ народныхъ пѣсняхъ, часто не одинаковы, а также въ сто́пахъ встрѣчаются мета́болы: однѣ стопы замѣняются другими.

Обратимъ еще вниманіе на нѣкоторыя ритмическія особенности русскихъ народныхъ пѣсенъ.

Къ числу этихъ особенностей слѣдуетъ отнести часто встрѣчающіяся повторенія отдѣльныхъ ко́лоновъ. Эти повторенія придаютъ ритмическимъ формамъ періодовъ и строфъ полноту и законченность. Повторяются обыкновенно первый и третій колонъ пѣсни или одинъ изъ нихъ. Съ повтореніемъ второго колона мелодія пѣсни заканчивается. Другая особенность заключается въ удвоеніи скорости ритмическаго движенія. Подобные пріемы встрѣчаются весьма часто.

Относительно распредѣленія гласныхъ совмѣстно съ музыкальными стопами слѣдуетъ замѣтить, что одинъ слогъ большею частью не растягивается въ пѣснѣ далѣе, какъ на двѣ музыкальныя стопы, рѣдко на три. Какъ исключеніе изъ общаго правила составляютъ пѣсни съ цѣлыми ко́лонами, распѣваемыми на одну гласную, на подобіе древнихъ церковныхъ крюковыхъ *ѳитъ*. Это растяженіе гласныхъ мы встрѣчаемъ систематически проведеннымъ во всей пѣснѣ до конца и всегда на томъ же самомъ мѣстѣ [1]).

Начало пѣсни опредѣляетъ дальнѣйшій ея складъ ритмическій и гармоническій, который строго выдерживается въ продолженіе всей пѣсни до мельчайшихъ подробностей. Измѣненія въ срединѣ пѣсни влекутъ за собою тождественныя измѣненія и въ дальнѣйшемъ продолженіи ея. Складъ, разъ принятый, неизмѣнно выдерживается и относительно повтореній цѣлыхъ ко̀лоновъ. При повтореніяхъ обыкновенно дѣлаются нѣкоторыя измѣненія въ мелодіи.

Что касается модуляцій въ пѣсняхъ, то нельзя признать справедливымъ существующее мнѣніе, что въ русскихъ пѣсняхъ модуляціи не встрѣчаются. Есть цѣлый разрядъ пѣсенъ, основанныхъ на такъ называемой церковной *цефаутной* гаммѣ. Этотъ рядъ звуковъ представляетъ въ пѣсняхъ модуляціи (говоря языкомъ музыкантовъ) изъ тоники въ субдоминанту и доминанту, но безъ вводнаго тона, т.-е. въ фригійскій мажоръ. Другой разрядъ пѣсенъ представляетъ модуляціи изъ тоники въ параллельный натуральный миноръ (т.-е., напр., изъ *до*-мажора въ *ла*-миноръ безъ діэзовъ). Модуляціи изъ минора въ мажоръ встрѣчаются рѣже.

Вообще даже въ мелодіяхъ, которыя можно исполнять на однѣхъ бѣлыхъ клавишахъ фортепіано, видно искусство владѣть древними тональностями. Переходы

---

[1]) Въ первомъ выпускѣ изданныхъ мною пѣсенъ въ самомъ текстѣ пѣсенъ обозначены ясно, курсивомъ и повтореніемъ гласныхъ буквъ, всѣ случаи растяженій гласныхъ. Также обозначены и всѣ ударенія. Достойны особеннаго вниманія ритмическія ударенія, приходящіяся на гласныя, не имѣющія удареній въ разговорной рѣчи. Такъ, напр., слова: колóдезь, глубóкій поются: кóлодéзь, глубокóй и т. п.

изъ фригійскаго мажора (соль-мажоръ безъ фа-діеза) въ обыкновенный мажоръ, а также въ натуральный миноръ (гамма отъ *ми*) и въ локрійскую тональность (гамма отъ *ла*) совершаются съ большимъ искусствомъ; безспорно, что ни у кого изъ композиторовъ не найдется примѣровъ, которые могли бы служить доказательствомъ умѣнія настолько искусно пользоваться разнообразными ладами, какъ это дѣлаетъ народъ. При чередованіи пѣсенъ можно также наблюдать за модуляціями. Запѣвало, начиная другую пѣсню, дѣлаетъ мелодическій оборотъ въ родственныя тональности, и пѣсня продолжается въ другомъ ладѣ и складѣ.

Вышеизложенное не исчерпываетъ еще вполнѣ всего, что можно сказать о дальнѣйшихъ формахъ, могущихъ служить музыканту прототипомъ для музыкальныхъ произведеній. Ежели мы обратимъ вниманіе на текстъ большой пѣсни съ начала до конца, то насъ поразитъ стройность формъ. Мы встрѣтимъ извѣстныя музыкантамъ двухъ—и трехъ-колѣнныя формы, увидимъ рѣзко отдѣляющіяся вступленія, а также самостоятельныя заключенія въ концѣ пѣсни. Извѣстная музыкантамъ варіаціонная форма также присуща русской пѣснѣ.

Въ самомъ порядкѣ исполненія пѣсенъ народомъ, одной за другой, видна органическая связь и эстетическій смыслъ, имѣющій въ виду цѣльность художественнаго впечатлѣнія. Къ извѣстному моменту бытовой обстановки подбираются и соотвѣтствующія по содержанію пѣсни. Поются либо величальныя и свадебныя пѣсни (*свадьбишныя* или *свадьбенныя* по оригинальному народному словообразованію), или рекрутскія, или однѣ хороводныя, предшествуемыя такъ называемыми *сборными* и оканчивающіяся *расхожими* пѣснями, или исключительно распѣваются одни похоронныя причитанія на голосъ. Никогда крестьянинъ не рѣшится спѣть хороводную пѣсню во время исполненія хоровыхъ, или плясовую среди духовныхъ стиховъ. Въ этомъ всегда видно соблюденіе цѣльности эстетическихъ настроеній, на что составители программъ нашихъ концертовъ рѣдко обращаютъ вниманіе. Подборъ однѣхъ хоровыхъ пѣсенъ, обыкновенно начинающійся съ протяжной и заканчивающійся плясовою со вставками шуточныхъ, представляетъ собою тѣ же смѣны различныхъ adagio, allegro, scherzo, presto, которыя встрѣчаются въ большихъ музыкальныхъ сочиненіяхъ.

Такимъ образомъ русская народная пѣсня содержитъ въ себѣ зародыши высшихъ разнообразныхъ музыкальныхъ формъ.

II.

О гармоніи русскихъ пѣсенъ.

Появленіе капитальныхъ трудовъ профессора Руд. Вестфаля, Геварта [1]) (директора брюссельской консерваторіи) и другихъ изслѣдователей древнегреческой музыки—съ одной стороны,—а съ другой обиліе матеріала русскихъ пѣсенъ, которыя намъ удалось слышать и записать съ варіантами, представляютъ возможность яснѣе опредѣлить соотношеніе склада народныхъ пѣсенъ и музыкальной теоріи древнихъ грековъ.

Профессоръ Вестфаль, авторитетъ котораго, какъ эллиниста, признанъ всѣми учеными,—за основаніе греческой музыки (die allerunterstcn Fundamente der griechischen Melik) принимаетъ слѣдующія четыре гаммы:

Древн. назв.	(hypate)	parhypate	lichanòs	mese	paràmesos	trite	paranete	nete	Названія зап. церкви.
Дорійская.	—*ми*,	фа,	соль,	ла,	си,	до,	ре,	ми.	—Эолійская.
Фригійская.	—*ре*,	ми,	фа,	соль,	ла,	си,	до,	ре.	—Миксолидійская.
Лидійская.	—*до*,	ре,	ми,	фа,	соль,	ла,	си,	до.	—Лидійская.
Локрійская.	—*ла*,	си,	до,	ре,	ми,	фа,	соль,	ла.	—Дорійская.
	Нижн. кварта (доминанта).			Прима (тоника).		Терція (медіанта).			

Эти различные роды гаммъ, или вѣрнѣе ладовъ, въ древности справедливо называли *гармоніями*. Это не произвольный наборъ звуковъ. Акустическій анализъ показываетъ, что звуки въ этихъ гаммахъ находятся въ правильныхъ соотношеніяхъ другъ къ другу; каждый звукъ играетъ строго опредѣленную роль. Только ясное обозначеніе взаимныхъ совибрацій звуковъ (если такъ можно выразиться), ихъ взаимнаго сродства, можетъ намъ дать точное представленіе о гармоническомъ смыслѣ каждаго построенія гаммы.

По объясненію Аристоксена, главнымъ звукомъ, который чаще другихъ встрѣчается въ хорошемъ сочиненіи, къ которому въ мелодическихъ оборотахъ чаще

[1]) Histoire et théorie de la musique de l'antiquité. Par Fr. Aug. Gevaert. Томъ I, изд. 1875, II—1881. О трудахъ Вестфаля было упомянуто выше.

всего возвращаются,—слѣдуетъ признавать мéзу (кварту), а не какой-либо другой звукъ гаммы.

Мéзами будутъ: въ дорійской гаммѣ *ла*
въ фригійской — *соль*
въ лидійской — *фа*
въ локрійской — *ре*

Говоря языкомъ современныхъ музыкантовъ, назовемъ мéзу *тоникой* [1]). Мелодія могла оканчиваться не только на тоникѣ (мезѣ), но и на терціи и на квинтѣ, подобно тому, какъ это бываетъ и въ современной музыкѣ. Слѣдовательно, мелодіи могли оканчиваться: въ гаммѣ дорійской на ла, до, ми.
въ фригійской на соль, си, ре,
въ лидійской на фа, ла, до,
въ локрійской на ре, фа, ла,

Съ этими гаммами я сравнилъ имѣющіяся у меня подъ руками болѣе двухсотъ мною записанныхъ русскихъ пѣсенъ. При этомъ имѣлись въ виду варіанты пѣсенъ, объясняющіе и пополняющіе ихъ гармоническій строй. По сравненіи строя русскихъ пѣсенъ съ греческими гаммами, оказалось, что всѣ пѣсни объясняются гаммами: дорійскою (отъ *ми*), фригійскою (отъ *ре*) и локрійскою (отъ *ла*). Исключеніе составляютъ мажорныя пѣсни: онѣ хотя и соотвѣтствуютъ лидійской гаммѣ (*до, ре, ми, фа, соль ла, си, до*), но тоникой для нихъ нельзя признать *фа*. Варіанты пѣсенъ прямо указываютъ, что эти пѣсни просто мажорныя въ современномъ смыслѣ этого слова, т.-е. несомнѣнно имѣютъ тоникою *до*, но не *фа*.

Изъ этого слѣдуетъ, что:

1) или строй русскихъ мажорныхъ пѣсенъ, основанныхъ на гаммѣ, начинающейся отъ *до*, существенно отличается отъ древнегреческаго [2]) (имѣющаго тоникою не *до*, а *фа*), или же

2) при изслѣдованіи древнелидійской гаммы сдѣлана ошибка изслѣдователей [3]).

Гамма, имѣющая тоникою *фа*, безъ бемоля (*фа, соль, ла, си, до, ре, ми, фа*), съ квартою *си*, является и по мнѣнію Гельмгольца [4]) для нашего чувства совершенно невозможною. Какъ бы ни разрѣшился вопросъ о лидійской гаммѣ, для объясненія гармоніи русской пѣсни мы не можемъ понимать гамму лидійскую иначе, какъ въ смыслѣ современной мажорной гаммы. Принявъ это толкованіе, мы приходимъ къ слѣдующему выводу, который, на нашъ взглядъ, долженъ служить краеугольнымъ камнемъ для объясненія строя русскихъ пѣсенъ. За исходную точку мы должны принять мажорную гамму лидійскую:

№ 1-й) $1 : {}^9/_8 : {}^5/_4 : {}^4/_3 : {}^3/_2 : {}^5/_3 : {}^{15}/_8 : 2$
до, ре, ми, фа, соль, ла, си, до,
1 тонъ, 1 тонъ, $^1/_2$ тона, 1 тонъ, 1 тонъ, 1 тонъ, $^1/_2$ тона,

---

[1]) Желательно было бы удержать это названіе При объясненіи аккордовъ обращенныхъ гаммъ понятіе *тоника*, къ которому мы привыкли, вноситъ недоразумѣніе.

[2]) Гамма отъ *до* называлась еще *бэотійской*. Есть указанія, что въ періодъ Пелопонезской войны въ Аѳинахъ эта тональность была въ наибольшемъ употребленіи. Акустикъ не усумнился бы утверждать, что тоникою (мезою) ея должно быть *до*. Но, по объясненію проф. Вестфаля, мезою этой гаммы было *ла*. Въ русскихъ пѣсняхъ встрѣчается много мелодій, начинающихся въ *до*-мажоръ и затѣмъ переходящихъ въ *ла*-миноръ. Изъ минора въ мажоръ модуляціи рѣдки.

[3]) Гельмгольцъ въ «Ученіи о слуховыхъ ощущеніяхъ» (стр. 384) тоже, повидимому, считаетъ правильнымъ Аристотелевское объясненіе, по которому *до* (гипата) соотвѣтствуетъ нашей тоникѣ.

[4]) Тамъ-же, въ примѣчаніи къ 384-й страницѣ.

Интервалы [1]) этой гаммы (въ восходящемъ порядкѣ) будутъ соотвѣтствовать интерваламъ минорной *(дорійской)* гаммы (въ нисходящемъ порядкѣ): [2])

№ 2-й) $1 : \frac{8}{9} : \frac{4}{5} : \frac{3}{4} : \frac{2}{3} : \frac{3}{5} : \frac{8}{15} : \frac{1}{2}$
ми, ре, до, си, ла, соль, фа, ми.
1 тонъ, 1 тонъ, $\frac{1}{2}$ тона, 1 тонъ, 1 тонъ, 1 тонъ, $\frac{1}{2}$ тона.

Ежели въ обыкновенной мажорной гаммѣ (№ 1) вмѣсто тоники *(до)* начать съ доминанты (т. е. съ пятаго звука гаммы—съ *соль*), то получится слѣдующій видъ мажорной *(фригійской)* гаммы (въ восходящемъ порядкѣ):

№ 3-й) $\frac{3}{4} : \frac{5}{6} : \frac{15}{16} : 1 : \frac{9}{8} : \frac{5}{4} : \frac{4}{3} : \frac{3}{2}$
соль, ла, си, до, ре, ми, фа, соль.
$1 : \frac{10}{9} : \frac{5}{4} : \frac{4}{3} : \frac{3}{2} : \frac{5}{3} : \frac{16}{9} : 2$
1 тонъ, 1 тонъ, $\frac{1}{2}$ тона, 1 тонъ, 1 тонъ, $\frac{1}{2}$ тона, 1 тонъ.

Интервалы этой гаммы будутъ вполнѣ соотвѣтствовать интерваламъ слѣдующей минорной *(локрійской)* гаммы (въ нисходящемъ порядкѣ):

№ 4-й) $\frac{4}{3} : \frac{6}{5} : \frac{16}{15} : 1 : \frac{8}{9} : \frac{4}{5} : \frac{3}{4} : \frac{2}{3}$
ла, соль, фа, ми, ре, до, си, ла.
$1 : \frac{9}{10} : \frac{4}{5} : \frac{3}{4} : \frac{2}{3} : \frac{3}{5} : \frac{9}{16} : \frac{1}{2}$
1 тонъ, 1 тонъ. $\frac{1}{2}$ тона, 1 тонъ, 1 тонъ, $\frac{1}{2}$ тона, 1 тонъ.

Эта гамма начинается, подобно фригійской (№ 3-й) гаммѣ, также съ пятаго звука (считая сверху внизъ) минорной *(дорійской)* гаммы.

Этотъ цифровой анализъ звуковыхъ колебаній говоритъ за себя краснорѣчивѣе и убѣдительнѣе всякихъ описаній. Здѣсь невольно вспоминаются слова Гельмгольца: „Математика и музыка, самыя рѣзкія крайности духовной дѣятельности, всетаки соединены между собою, помогаютъ одна другой, какъ будто для доказательства тайной связи между всѣми отраслями дѣятельности нашего духа, — связи, которая заставляетъ насъ предугадывать и въ твореніяхъ художественнаго генія безсознательныя проявленія тайно дѣйствующаго разума".

Итого четыре гаммы:

Первая (мажорная) и вторая (минорная)—главныя, причемъ вторая будетъ обращеніемъ первой. Третья и четвертая будутъ уже виды первыхъ двухъ, причемъ четвертая будетъ обращеніемъ третьей.

Такимъ образомъ всѣ гаммы выводятся изъ одной и той же *до*—мажорной.

Фактъ развитія всѣхъ звуковыхъ сочетаній изъ одного и того же общаго корня достоинъ особаго вниманія. Здѣсь можетъ быть проведена аналогія съ другими явленіями природы.

Приведя эти четыре гаммы къ одной тоникѣ и начавъ съ нея, получимъ:

1) до, ре, ми, фа, соль, ла, си, до (лидійская),
2) до, ре, ми—бемоль, фа, соль, ла—бемоль, си—бемоль, до (дорійская),
3) до, ре, ми, фа, соль, ла, си—бемоль, до (фригійская),
4) до, ре, ми—бемоль, фа, соль, ла, си—бемоль, до (локрійская).

---

1) Замѣтимъ, кстати, что господствующее понятіе объ интервалахъ весьма смутно. Такъ, напр., по объясненіямъ общепринятыхъ учебниковъ, интервалъ секунды *до-ре* даетъ въ обращеніи септиму *ре-до*. Въ дѣйствительности же отношеніе *до : ре*$=1 : \frac{9}{8}$, а взявъ обратное отношеніе $\frac{9}{8} : 1$, мы получимъ *до : си*♭ (внизъ), т. е. тоже секунду вмѣсто септимы. Ясно, что здѣсь спутаны понятія объ *отношеніи* съ понятіями о *перемѣщеніи* звука октавой выше или ниже.

2) Замѣчательно, что въ мелодическихъ орнаментахъ русскихъ пѣсенъ минорнаго строя (дорійскаго) гаммообразные обороты (рѣдко болѣе пяти нотъ подъ-рядъ) встрѣчаются всегда въ нисходящемъ порядкѣ.

Въ предисловіи къ первому выпуску изданныхъ мною русскихъ народныхъ пѣсенъ всѣ русскія мелодіи отнесены къ *двумъ* гаммамъ: къ натуральной мажорной и къ натуральной минорной. Теперь же оказывается ихъ четыре. Въ этомъ нѣтъ противорѣчія. Натуральная мажорная (лидійская) и натуральная минорная (дорійская) остаются главными *родами* гаммъ. Другія двѣ (фригійская и локрійская) суть только *виды* двухъ первыхъ гаммъ [1]).

Къ сожалѣнію, съ офиціальныхъ каѳедръ и по сіе время еще распространяются о древне-греческихъ гаммахъ свѣдѣнія, не согласныя съ данными, добытыми наукой за послѣднее время. Учебники все еще употребляютъ названія Глареана, которыя и по мнѣнію Гельмгольца было бы лучше позабыть [2]). Но, уничтожая значеніе гаммъ Глареана, мы разбиваемъ кумиръ, которому столько вѣковъ покланялись всѣ учащіе и учившіеся, и на которомъ зиждутся всѣ учебники музыки.

Намъ говорятъ о древнихъ гаммахъ, какъ о чемъ-то отжившемъ, не имѣющемъ никакой связи съ современной практикой музыкальныхъ сочиненій. Между тѣмъ несомнѣнно, что рано или поздно музыкальная наука должна будетъ не только вернуться къ изученію древне-греческой музыки, но и признать, что ежели есть возможность создать дѣйствительно научную теорію музыки, то таковая должна быть непремѣнно основана на истинахъ, разработанныхъ древними.

Въ русскихъ мелодіяхъ гаммы фригійскаго мажора (№ 3), отличающейся отъ обыкновеннаго мажора измѣненіемъ вводнаго тона (седьмой ступени), часто совершенно пропускаютъ седьмую ступень (си-бемоль). Также и въ мелодіяхъ локрійской гаммы (№ 4), составляющей обращеніе фригійской гаммы (въ нисходящемъ порядкѣ: соль, фа, ми-бемоль, ре, до, си-бемоль, ла, соль, отличающейся отъ минорной гаммы № 2: соль, фа, ми-бемоль, ре, до, си-бемоль, ла-бемоль, соль—измѣненіемъ нижняго вводнаго тона), часто не употребляютъ седьмую ступень, считая сверху внизъ—ла.

Мнѣ случалось слышать мелодіи еще болѣе бѣдныя по количеству звуковъ гаммы, а именно съ пропускомъ еще четвертой ступени гаммы, въ томъ числѣ одну чувашскую пѣсню. По строю она похожа на китайскія и шотландскія мелодіи, большинство которыхъ, какъ извѣстно, можно исполнять, ограничиваясь одними черными клавишами фортепіано. Это древній строй Терпандровой лиры и, по свидѣтельству Виллото [3]), строй пятиструнной лиры (киссаръ) жителей Сѣв. Африки и Абиссиніи.

Чтобы выяснить гармоническое значеніе звуковъ выше приведенныхъ четырехъ гаммъ, необходимо точное сопоставленіе аккордовъ, образующихся на каждомъ звукѣ этихъ гаммъ.

Аккорды гаммы мажорной (№ 1) и ихъ значеніе музыкантамъ хорошо извѣстны. Въ нихъ различаютъ три группы: тоническую, доминантовую и субдоминантовую. Съ помощью этихъ аккордовъ составляются различные заключительные аккорды (кадансы и полукадансы).

Необходимо такимъ же образомъ уяснить, какую роль играютъ при взаимномъ чередованіи соотвѣтствующіе аккорды въ обращенной минорной гаммѣ, и какія трезвучія минорной гаммы (№ 2) соотвѣтствуютъ трезвучіямъ обыкновенной ма-

---

[1]) Аристотель проводитъ мнѣніе, что въ сущности есть два разряда гаммъ (гармоніи) *дорійская* и *фригійская*, называя всѣ прочія *фригійскими* и *дорійскими синтагматами* (syntagmata).

[2]) Гельмгольцъ: Ученіе о слуховыхъ ощущеніяхъ (стр. 385).

[3]) *Villoteau*. Description des instruments de musique des Orientaux, chap. XIII. Description de l'Egypte. Etat moderne.

жорной гаммы (№ 1). Для этого мы сопоставляемъ рядъ трезвучій мажорной гаммы (№ 1) съ соотвѣтствующимъ рядомъ трезвучій минорной гаммы (№ 2) [1]).

Безъ помощи подобныхъ сопоставленій трудно напасть на правилныя послѣдованія аккордовъ, необходимыхъ для полученія кадансовъ, присущихъ минорному строю. Насколько это трудно, видно изъ неудающихся опытовъ гармонизаціи русскихъ пѣсенъ минорнаго строя.

Недаромъ такой теоретикъ какъ Марксъ считалъ минорную гамму (безъ вводнаго тона), хотя она самая любимая въ русскихъ народныхъ пѣсняхъ, негодною для сочиненій потому, что она не представляетъ возможности составлять музыкальные кадансы, *тождественные* съ мажорными.

Послѣдованіе трезвучій фригійской гаммы (№ 3) является намъ въ видѣ обыкновенной гаммы *фа*—мажоръ, начинающейся съ трезвучія на доминантѣ. Для точнаго опредѣленія строя гаммы посредствомъ аккордовъ необходимо сопоставленіе такихъ аккордовъ, которые опредѣляли бы вполнѣ весь ея строй.

Чтобы легче усвоить себѣ эти трезвучія въ различныхъ тональностяхъ, практичнѣе всего стать на точку зрѣнія современныхъ музыкантовъ, оставляя названія доминанты и субдоминанты безъ измѣненія для всѣхъ четырехъ гаммъ, и тогда трезвучія будутъ:

	на тоникѣ:	*на субдоминантѣ:*	*на доминантѣ:*
въ мажорѣ: (въ дорійской гаммѣ)	мажорныя,	мажорныя,	мажорныя,—всѣ мажорныя;
въ минорѣ:	минорныя,	минорныя,	минорныя,—всѣ минорныя;
въ фригійской:	мажорныя,	мажорныя,	минорныя,—преобладаніе мажорныхъ аккордовъ;
въ локрійской:	минорныя,	мажорныя,	минорныя,—преобладаніе минорныхъ аккордовъ.

Отсюда опытному музыканту не трудно вывести всѣ такъ называемые кадансы и полукадансы, уясняющіе строй каждаго лада. Мы ихъ не приводимъ, такъ какъ для этого потребовалось бы много нотныхъ примѣровъ. Рядъ различныхъ аккордовъ въ разныхъ ладахъ, сопровождаемый примѣрами гармонизованныхъ пѣсенъ, умѣстнѣе привести въ спеціальномъ учебникѣ гармоніи и формъ музыкальныхъ сочиненій.

Мы ограничились лишь разсмотрѣніемъ трезвучій, не касаясь диссонансовъ, такъ какъ въ этихъ простѣйшихъ аккордахъ заключается вся основа гармоническихъ сочетаній. Аккордъ есть болѣе ясное воспроизведеніе естественныхъ акустическихъ призвуковъ даннаго тона. Сильнѣе другихъ—ближайшіе призвуки, т. е. октава, квинта, далѣе—терца и септима.

Отсюда вытекаютъ законы динамическаго распредѣленія голосовъ въ гармоніи. Въ музыкальной практикѣ при гармоническихъ сопровожденіяхъ въ дѣйствительности усиливаютъ ближайшіе призвуки. Тоже совершается и въ хоровомъ народномъ пѣніи, въ которомъ чаще усиливаютъ главные звуки мелодіи, другіе же призвуки, служащіе гармоническимъ дополненіемъ, слышны менѣе ясно. Вслѣдствіе этого народное пѣніе часто представляется унисоннымъ.

Для правильной гармонизаціи мелодіи извѣстнаго лада необходимо отдать себѣ ясный отчетъ въ той роли, которую играетъ каждый звукъ гаммы.

---

[1]) Такимъ образомъ, напр., доминантовое трезвучіе мажора: соль, си, ре, въ минорѣ должно быть замѣнено трезвучіемъ: фа, ла-бемоль, до. Трезвучіе мажорное: фа, ла, до—должно быть замѣнено трезвучіемъ: соль, си-бемоль, ре и т. д.

Ежели мы, напримѣръ, въ гаммѣ *до*-мажоръ произвольно измѣнимъ посредствомъ діеза или бемоля одинъ изъ ея звуковъ, или за тонику примемъ не *до*, а какой - нибудь другой звукъ, и подобное измѣненіе введемъ въ систему аккордовъ гаммы *до*-мажоръ, то характеръ этой гаммы измѣнится или выйдетъ просто несообразность. Тѣмъ не менѣе, подобнаго рода несообразныя измѣненія встрѣчаются довольно часто даже въ лучшихъ современныхъ опытахъ гармонизаціи русскихъ пѣсенъ, когда вопросъ касается гаммъ дорійской, фригійской и локрійской. Съ примѣсью, такимъ образомъ, къ гаммѣ вибрацій, чуждыхъ ея строю, характеръ гаммы (или по древнему гармоніи) очевидно утрачивается, а при совмѣстномъ исполненіи подобныхъ гармонизацій съ народнымъ пѣніемъ всегда выйдетъ какофонія.

При гармонизаціи русскихъ пѣсенъ суть дѣла заключается, помимо характера голосоведенія, въ томъ, чтобы вѣрно обозначить гармоническое значеніе звуковъ мелодіи, чтобы строго выдержать характеръ ея строя, чтобы не примѣшивать къ гаммѣ звуковъ и оборотовъ ей чуждыхъ. Подобно русской рѣчи, русская музыка имѣетъ свои законы, отъ которыхъ народъ не отступаетъ. Русскому языку, напр., чужды французскіе *an*, *en*, *un*, или англійскіе *th*, *w*. Совершенно то-же и въ музыкѣ. Есть звуки и сочетанія ихъ, которыя въ извѣстныхъ случаяхъ должны быть совершенно исключены. Гамма: *ми*, *фа*, *соль*, *ла*, *си*, *до*, *ре*, *ми*, будетъ искажена, ежели мы къ ней придѣлаемъ несвойственные ей бемоли и діезы, ежели мы введемъ, напр., аккорды съ увеличенными или уменьшенными интервалами, или разставимъ аккорды кадансовъ *въ порядкѣ*, несвойственномъ строю гаммы. Современные музыканты вводятъ въ гармонизацію русскихъ пѣсенъ всевозможныя звуковыя сочетанія, извѣстныя имъ изъ музыки другихъ національностей, предполагая, что все это идетъ и къ русской пѣснѣ. Между тѣмъ, музыкальная теорія древнихъ, новѣйшія акустическія изслѣдованія и творчество народное не расходятся въ своихъ принципахъ:—одно служитъ объясненіемъ и дополненіемъ другому. Все доказываетъ, что творчество народа есть результатъ естественныхъ требованій его организма, а не продуктъ ни на чемъ не основанной фантазіи отдѣльныхъ лицъ; что законы этого творчества могутъ быть анализированы научнымъ путемъ; что акустическій анализъ подтверждаетъ правильность законовъ творчества, и что физическіе законы служили основаніемъ музыкальной теоріи и практики народовъ отжившихъ.

Русскія пѣсни по складу своему такъ близко подходятъ къ строю древнегреческому и представляютъ столько интереснаго, что несомнѣнно изученіе ихъ прольетъ много свѣта и на древнегреческую музыку. Живые примѣры того, какимъ образомъ, въ періодъ младенческаго состоянія искусства, на практикѣ народъ пользуется различными тональностями,—служатъ къ объясненію многихъ неясныхъ мѣстъ, какъ въ исторіи древнегреческой музыки, такъ и въ исторіи музыки вообще. Мы имѣемъ свѣдѣнія о музыкѣ лишь съ появленія нотныхъ знаковъ,—но музыка, т. е. пѣніе, изъ котораго вся она развилась, существовала раньше нотнаго письма, и первые нотные знаки далеко не въ точности передавали картину тогдашняго состоянія музыки. Всѣ догадки о томъ, въ какомъ видѣ находилась музыка до искусства нотописанія, какъ-бы онѣ остроумны ни были, не могутъ сравниться съ данными, добытыми изъ того обильнаго живого матеріала, который даетъ русская пѣсня.

Несомнѣнно, эти памятники древняго періода народнаго творчества въ настоящее время еще сохранились въ разныхъ углахъ Россіи, хотя они и близки къ полному исчезновенію. Тѣмъ болѣе дорого для исторіи музыки и философіи искусства собрать и сберечь въ чистотѣ эти остатки.

Ознакомившись съ строемъ русской музыки и съ характеромъ ея исполненія въ народѣ, мы приходимъ къ заключенію, что стиль русскихъ народныхъ напѣвовъ полифоническій. Только никогда не слыхавшій стройнаго русскаго народнаго хора можетъ утверждать, что въ хороводахъ поютъ въ унисонъ. Правда, что звуки главной мелодіи охотнѣе повторяются большинствомъ поющихъ, вслѣдствіе чего она и выступаетъ рельефнѣе другихъ, второстепенныхъ мелодическихъ оборотовъ. Но тщетно стали бы мы искать исключительно въ теоріи контрапункта искусства создавать русскія мелодіи и сопровожденія къ нимъ.

Голосоведеніе по законамъ контрапункта начинается съ изученія звуковъ, равномѣрно между собой расположенныхъ: цѣлыми нотами, половинными, четвертными, восьмыми и пр. Къ каждой нотѣ даннаго голоса въ другомъ голосѣ приписываютъ сначала по одной, затѣмъ по двѣ, по четыре ноты и по восьми нотъ— все въ равномѣрномъ движеніи. Отсюда различные разряды контрапункта, которые, однако, вовсе не пригодны къ строю русской народной пѣсни.

Сравнивая, какимъ образомъ согласуетъ звуки ученый контрапунктистъ и какъ справляется народъ, приходимъ къ выводу, что русская мелодія никогда не составляется изъ однѣхъ цѣлыхъ, половинныхъ, четвертей, восьмыхъ или шестнадцатыхъ. Ежели-бы кто вздумалъ привести къ такому знаменателю какую нибудь русскую мелодію, то несомнѣнно исказилъ бы ее. Одинаково чужды русской пѣснѣ и аккомпанементы къ ней одними шестнадцатыми, восьмыми или тріолями.

Чтобы научиться самому писать русскія мелодіи, нужно прежде всего быть русскимъ и вполнѣ освоиться съ духомъ и оборотами русскихъ пѣсенъ, съ ихъ варіантами; нужно умѣть пѣть ихъ съ народомъ. Необходимо владѣть этимъ звуковымъ матеріаломъ такъ же свободно, какъ народнымъ словомъ.

Еще до Глинки у нѣкоторыхъ нашихъ композиторовъ являлось желаніе писать въ народномъ духѣ или подражать русскимъ народнымъ пѣснямъ, но, воспитанные на западной теоріи и незнакомые съ строемъ народныхъ пѣсенъ, они не дали намъ сочиненій, написанныхъ въ строго выдержанныхъ ладахъ, хотя послѣдніе, какъ оказывается, даютъ возможность крайне легко создавать мелодіи и совершать необыкновенно красивыя каденцы.

Понятно, почему похвальное стремленіе нашихъ музыкантовъ разработать русскія мелодіи не могло вполнѣ увѣнчаться желаемымъ успѣхомъ. Лишь немногимъ выдающимся талантамъ удалось стать ближе къ народной пѣснѣ, почуять ея родныя красоты [1]). Сдѣлали они этотъ важный шагъ не съ помощью воспитавшей ихъ музыкальной теоріи, а напротивъ, подъ вліяніемъ одной непреодолимой отзывчивости ихъ впечатлительной души, рвавшейся навстрѣчу чуднымъ и глубоко родственнымъ мотивамъ, наперекоръ современной искусственной системѣ.

Изъ чувства справедливости мы не можемъ не отмѣтить этотъ отрадный и знаменательный фактъ въ исторіи нашей музыки. Но та же справедливость заставляетъ насъ освѣтить это явленіе съ надлежащей ясностью: родныя ноты звучали не полнымъ, сильнымъ и всецѣло захватывающимъ душу аккордомъ. Въ общемъ проглядывала нѣмецкая условная традиція, всецѣло опутавшая композиторовъ. Въ этихъ проблескахъ слышался лишь порывъ къ національной свободѣ, къ своимъ вольнымъ роднымъ пѣснямъ, но эти проблески тонули въ шумномъ потокѣ рабскаго служенія чуждымъ для насъ теоріямъ. Въ душѣ слушателя они отзывались какъ что-то далекое; они не могли возвыситься до того глубокопонятнаго, могучаго, чуд-

---

[1]) Напр. «Вальсъ-фантазія» Глинки.

наго и трогательнаго чувства, которое способна вызвать въ человѣкѣ только родина, только ея родные съ дѣтства мотивы. Наоборотъ, въ произведеніяхъ нашихъ великихъ музыкантовъ мы слышимъ скорѣе отдаленные намеки на то, что могло бы явиться въ ихъ могучихъ рукахъ, если бы эти руки не были связаны чужеземными тяжелыми путами. Что же касается контингента музыкантовъ средняго уровня, то на нихъ еще болѣе отразилось это чужое вліяніе, удалившее ихъ почти совершенно отъ народа.

Музыкальное образованіе русскихъ музыкантовъ, къ сожалѣнію, дѣлаетъ изъ нихъ людей неспособныхъ понимать естественный народный строй, и не могущихъ наслаждаться чистымъ народнымъ творчествомъ. Наша музыкальная школа изъ русскихъ народныхъ мотивовъ дѣлаетъ лишь внѣшнія украшенія къ полному чужеземному костюму, украшенія только искажающія вкусъ и обижающія истинное національное и художественное чувство. Печальное разобщеніе музыкальной интеллигенціи съ народомъ ведетъ къ безвозвратной погибели для насъ многихъ великихъ сокровищъ древне-русскаго искусства. Образованные изслѣдователи русской старины могли бы еще изучить многое, что и до настоящаго времени живетъ тихо и невозмутимо въ ея таинственныхъ нѣдрахъ.

Мы глубоко цѣнимъ заслуги западной музыки, отдаемъ должную справедливость и нашимъ русскимъ музыкальнымъ талантамъ, но мы хотѣли бы видѣть эти таланты направленными на созданіе своего родного культа, развившагося на почвѣ самобытной народной музыки. Ежели западноевропейскіе ученые и музыканты нашли возможнымъ такъ высоко оцѣнить этотъ открывшійся для нихъ новый матеріалъ, то кому же его разработать, какъ не исключительно русскимъ музыкантамъ.

Въ виду этихъ новыхъ задачъ, открывающихся для русской школы, мы и хотѣли по мѣрѣ силъ намѣтить *пути*, которыми, по нашему мнѣнію, легче всего можно подойти къ дорогому матеріалу. Новый коренной шагъ заключается въ переходѣ къ естественнымъ гаммамъ съ ихъ гармоническими особенностями и къ усвоенію богатыхъ ритмическихъ особенностей.

Читатель извинитъ за нѣсколько словъ полемическаго характера. Желаніе разъяснить нѣкоторые спорные вопросы заставляетъ прибѣгнуть къ этого рода пріему.

Въ одномъ изъ засѣданій Петербургской Комиссіи Педагогическаго Музея присутствующіе спеціалисты музыкальнаго искусства почтили своимъ вниманіемъ мой первый выпускъ народныхъ русскихъ пѣсенъ. Выраженныя гг. спеціалистами мнѣнія заключались между прочимъ въ слѣдующемъ [1]):

„Сборникъ г. Мельгунова не представляетъ ничего существенно новаго въ *мелодическомъ* и *ритмическомъ* отношеніяхъ; уже ранѣе г. Мельгунова была замѣчена мелодическая и ритмическая особенность русскихъ народныхъ пѣсенъ, напр., въ сборникѣ г. Балакирева“.

„Фактъ полифоническаго народнаго пѣнія, сообщенный г. Мельгуновымъ, представляется недостаточно доказаннымъ, тѣмъ болѣе, что г. Мельгуновъ удостовѣряетъ это явленіе, основываясь на пѣніи въ одной лишь мѣстности“.

„Варіанты его пѣсенъ *годны* не для совмѣстнаго пѣнія, а лишь только *для руководства въ гармонизаціи русскихъ народныхъ мелодій*“.

Это заключеніе гг. спеціалистовъ наводитъ меня на мысль, что многое, вы-

---

1) См. Правительств. Вѣстникъ № 115 за 1883 годъ.

сказанное въ предисловіи 1-го выпуска пѣсенъ, осталось непонятнымъ. Можетъ быть, виновата въ этомъ случаѣ краткость и сжатость изложенія.

Въ 1-омъ выпускѣ совершенно новымъ должно было показаться появленіе варіантовъ пѣсенъ, которые даже по мнѣнію этихъ музыкантовъ признаны *„годными* для руководства въ гармонизаціи". Относительно же вопроса о томъ, что сборникъ мой не представляетъ ничего существенно новаго въ мелодическомъ и ритмическомъ отношеніи,—я могу замѣтить только слѣдующее:

Мнѣ неизвѣстно, гдѣ ранѣе появленія моего 1-го выпуска пѣсенъ былъ возбужденъ вопросъ о тождествѣ размѣра музыкальнаго и стихотворнаго. Мнѣ также неизвѣстно, кѣмъ изъ музыкантовъ сдѣлана попытка практически разработать теорію физиковъ (Гельмгольца, Эттингена и др.) въ связи съ изслѣдованіемъ русскихъ народныхъ мелодій. Совершенно справедливо, что ранѣе 1-го выпуска моихъ пѣсенъ была замѣчена мелодическая особенность пѣсенъ, состоящая въ сходствѣ съ древнегреческими гаммами. Точныя свѣдѣнія объ этихъ гаммахъ выработаны трудами проф. Вестфаля лишь въ весьма недавнее время. Технической же разработки этихъ гаммъ, съ опредѣленіемъ точнаго значенія каждаго аккорда, музыкантами сдѣлано не было. Безъ этихъ же указаній нельзя сознательно приступать къ гармонизаціи извѣстнаго лада.

Ежели фактъ полифоническаго пѣнія народа представляется гг. музыкантамъ недостаточно доказаннымъ только потому, что большинство пѣсенъ моего 1-го выпуска собраны въ Калужской губерніи, то на это я долженъ замѣтить, что наблюденія были мною сдѣланы еще въ 9-ти губерніяхъ: Костромской, Ярославской, Вологодской, Нижегородской, Владимірской, Рязанской, Московской, Саратовской, и Пензенской.

Мало того—изслѣдованія приводятъ къ тому выводу, что въ великорусскихъ губерніяхъ существуетъ единство инстинктивнаго пониманія законовъ гармоніи и ритма. Мѣстныя измѣненія въ пѣніи настолько несущественны, что крестьяне съ разныхъ концовъ спѣваются легко, такъ какъ, повторяю, пѣніе это основано на общихъ акустическихъ и ритмическихъ законахъ. Слѣдовало бы обратить на этотъ фактъ особенное вниманіе. Народъ владѣетъ естественными законами гармоніи и ритма такъ же легко, какъ фоническими законами языка. Голосъ признаннаго музыкальнаго авторитета можетъ ввести въ полное недоумѣніе относительно правильности гармонизаціи русскихъ пѣсенъ. Невольно возникаетъ вопросъ, на чьей же сторонѣ истина. Возьмемъ для примѣра, хорошо извѣстную всѣмъ пѣсню: „Ты взойди, взойди, солнце". Въ сборникѣ г. Филиппова [1]) г. Римскій-Корсаковъ гармонизировалъ ее въ ла-миноръ, начавъ со слова „взойди" на аккордѣ въ *ре*. Заставьте крестьянина пропѣть подъ эту гармонизацію, и вы увидите, что съ перваго же такта выйдетъ полнѣйшій разладъ: къ голосу крестьянинъ придѣлаетъ въ началѣ подголосокъ или, вѣрнѣе, приголосокъ на соль, ясно указывающій на аккордъ соль-мажоръ,—а въ сборникѣ поставлено минорное трезвучіе на *ре*.

Разъ комиссія музыкантовъ признала варіанты пѣсенъ „годными для руководства въ гармонизаціи русскихъ пѣсенъ", то логично признать гармонію, несоотвѣтствующую этимъ варіантамъ, невѣрною.

Возьмемъ другой примѣръ изъ того же сборника (№ 29 „Какъ по морю"). Въ третьемъ тактѣ (на словѣ „по синему") во всѣхъ углахъ Россіи народъ поетъ простое *ла*, а не *ла*-діэзъ. Мнѣ скажутъ, что разница незначительна. Простое *ла* ясно

---

[1]) 40 народныхъ пѣсенъ, собранныхъ Т. И. Филипповымъ и гармонизованныхъ Н. А. Римскимъ-Корсаковымъ.

указываетъ на минорный строй: это тотъ чудный древній дорійскій ладъ, столько вѣковъ плѣнявшій древнихъ-учителей прекраснаго, нынѣ вышедшій изъ употребленія музыкантовъ и въ чистотѣ сохранившійся только у русскаго народа.

Помимо подобныхъ явныхъ ошибокъ, не могу не остановиться на характерѣ голосоведенія, встрѣчающемся въ томъ же сборникѣ. Появленіе аккомпанимента однѣми восьмыми, какъ въ пѣснѣ № 39 („Я вечеръ млада"), не встрѣчается въ практикѣ народнаго пѣнія. Всѣ голоса варіантовъ пѣсенъ даютъ такой неисчерпаемый матеріалъ для различныхъ сочетаній мелодій между собою, для перемѣщеній голосовъ, для имитацій, что досадно смотрѣть на передачу тѣхъ же пѣсенъ въ общипанномъ видѣ. Достаточно взглянуть на пѣсни №№ 38 и 39 („Плыветъ восплываетъ" и „Я вечеръ млада") того же сборника и на мелодіи, записанныя мною съ голоса народа, въ 1-мъ выпускѣ пѣсенъ № 2 и 5 („Вдоль по рѣкѣ" и „Какъ по Питерской"), чтобы убѣдиться въ справедливости сдѣланнаго замѣчанія. Всѣ авторы сборниковъ берутъ *лишь одинъ* голосъ мелодіи и придѣлываютъ къ нему *аккорды по своему усмотрѣнію*, и никто не задаетъ себѣ труда изслѣдовать *другіе* голоса, исполняемые хоромъ. Исправленіе вводнаго тона въ минорныхъ пѣсняхъ встрѣчается въ печати такъ часто, что эта неправильность въ нѣкоторыхъ пѣсняхъ вошла въ общее употребленіе. Въ такомъ видѣ вы часто услышите пѣсню „Внизъ по матушкѣ по Волгѣ" отъ городского работника, фабричнаго, усвоившаго себѣ звуки трактирнаго органа. Удивительно, что и Даргомыжскій въ своей фантазіи „Съ Волги nach Riga" взялъ эту мелодію тоже съ повышеніемъ вводнаго тона. Пожалуй, и городскіе пѣсельники споютъ вамъ этотъ соль-діэзъ, но въ деревнѣ вы услышите пѣсню въ другомъ видѣ. Народъ беретъ простой соль, т.-е. поетъ въ древнемъ дорійскомъ ладѣ, а не въ неизвѣстной ему нѣмецкой гармонической минорной гаммѣ.

Грубыя ошибки подобнаго рода показываютъ, что музыканты не уяснили себѣ даже того, въ какихъ ладахъ русскій народъ создаетъ свои пѣсни. Можно ли послѣ того ожидать правильной гармонизаціи при непониманіи строя. Никогда крестьянинъ не сдѣлаетъ такой грубой ошибки, какую дѣлаютъ композиторы при гармонизаціи пѣсенъ. Онъ не возьметъ интервалъ, акустически не гармонирующій съ данной тональностью. Въ этомъ отношеніи мужикъ строгій эстетикъ-акустикъ. Такой же онъ строгій классикъ въ дѣлѣ ритмики. Чтобы получить вѣрное представленіе о томъ какъ поетъ народъ, необходимо изучить малѣйшія особенности напѣвовъ, потому что эти и другія свѣдѣнія служатъ указаніемъ для гармонизаціи пѣсенъ въ такомъ видѣ, чтобы народъ могъ пѣть совмѣстно съ правильно гармонизованною пѣснею. При произвольной гармонизаціи совмѣстное исполненіе невозможно, и таковую нельзя признать за народную. Помирить двѣ редакціи одной и той же пѣсни не мыслимо. Съ помощью правильной гармонизаціи народъ въ состояніи свободно пѣть свою пѣсню, потому что она содержитъ въ себѣ всѣ мелодическія уклоненія и даетъ возможность соединить не только знакомые ему пригolоски, но и импровизировать новые. Неиспорченный слухъ крестьянина, дѣлая отступленія отъ данной мелодіи, не нарушитъ гармоническаго цѣлаго. Другая гармонизація, произвольная, идетъ совершенно въ разрѣзъ съ первой, не даетъ возможности исполнять приголоски и искажаетъ народную гармонію. Народу она не понятна. Музыканты въ свою очередь не понимаютъ народной музыки. Мнѣ скажутъ, что и гармонизація г. Римскаго-Корсакова красива. Можетъ быть,—но она не соотвѣтствуетъ народному пѣнію. Какъ бы хорошо ни была разработана Бетховеномъ русская пѣсня, я не стану увѣрять, чтобы крестьяне на слухъ исполняли пѣсни по образцу Бетховенскаго

квартета op. 59 № 2 (въ скерцо котораго введена русская мелодія) или одной изъ его варіацій на русскую тему, а также не скажу, чтобы Бетховенская аранжировка была бы русскою. Этимъ, кажется, нисколько не умаляется однако геній Бетховена.

Въ совмѣстномъ пѣніи народа важное значеніе имѣетъ пріемъ, повидимому, недосягаемый для композиторовъ, не смотря на вѣковыя старанія музыкантовъ. Достичь того, чтобы каждый голосъ, взятый изъ гармоническаго сопровожденія полнаго хора, представлялъ изъ себя самостоятельную красивую мелодію, едва ли кому удалось. Пропойте одинъ голосъ даже изъ образцовыхъ сочиненій Жоскина, Лаппи, Палестрины, не говоря уже о современныхъ, и что вы получите?—несвязный переборъ интерваловъ, а не красивую законченную мелодію. Распѣваніе интерваловъ, служащихъ аккомпаниментомъ, не можетъ производить того художественнаго впечатлѣнія, какое оставляетъ самостоятельная красивая мелодія. Исполнитель не можетъ увлечься переходами съ тоники на доминанту или субдоминанту и переборами другихъ интерваловъ, служащихъ для пополненія гармоническихъ сопровожденій; онъ долженъ служить высшимъ цѣлямъ. Пѣвецъ можетъ вдохновиться лишь красивой осмысленной мелодіей и разумнымъ текстомъ.

Здѣсь нужно искать причины, почему именно простой крестьянскій хоръ производитъ чарующее впечатлѣніе. Исполнитель только исключительно въ одномъ случаѣ можетъ увлечь слушателя, а именно, когда онъ самъ вполнѣ увлеченъ исполняемымъ. Каждый исполнитель крестьянскаго хора имѣетъ красивую мелодію, ею вдохновляется и плѣняетъ слушателя. Такимъ образомъ въ крестьянскомъ хорѣ всѣ, отъ перваго до послѣдняго пѣвца, имѣютъ возможность производить эстетическое впечатлѣніе на слушателя, тогда какъ въ ученомъ хорѣ, исполняющемъ контрапунктическія премудрости, не всѣ исполнители имѣютъ самостоятельныя мелодіи, и роль большинства состоитъ въ механическомъ интонированіи интерваловъ по нотнымъ знакамъ.

Слѣдуетъ еще замѣтить, что участвующіе въ крестьянскомъ хорѣ не поютъ по опредѣленнымъ, разученнымъ нотамъ, а являются импровизаторами; они каждый разъ видоизмѣняютъ мелодію, смотря по оборотамъ другихъ поющихъ и сообразуясь съ текстомъ ихъ вдохновляющимъ. Хотя подобное исполненіе и не соотвѣтствуетъ всѣмъ требованіямъ учебниковъ контрапункта, но нужно быть глухимъ, чтобы не испытывать общаго художественнаго впечатлѣнія, слушая хорошій крестьянскій хоръ. Соберутся пять—шесть мужиковъ, одинъ затянетъ пѣсню, другіе подпоютъ, и выходитъ удивительно складно. Пригласите вы нѣсколько патентованныхъ профессоровъ музыки, умудренныхъ въ контрапунктическихъ тонкостяхъ, попросите ихъ затянуть русскую пѣсню и послушайте, что у нихъ выйдетъ. Ни одинъ профессоръ не въ состояніи подпѣть крестьянскому хору, чтобы не испортить его.

Неужели обученіе музыкѣ неизбѣжно должно вести къ тому, чтобы уничтожить въ человѣкѣ тотъ даръ природы, который такъ очевидно сказывается въ крестьянскомъ пѣніи? Неужели нѣтъ никакой возможности поддержать и развить эту музыкальную способность къ хоровому пѣнію? Неужели, наконецъ, все это неизбѣжно должно на вѣки погибнуть?.. Не хочется вѣрить, чтобы изученіе народныхъ напѣвовъ не могло воскресить музыкальныя способности, данныя природой. Народными пѣснями не занимаются, — неудивительно, что ихъ оттого и пѣть не умѣютъ. Современное музыкальное образованіе исключительно по западнымъ пріемамъ и есть то самое „черное волшебство“, какъ выразился Грибоѣдовъ, дѣлающее насъ „чужими между своими“. Грибоѣдовъ (въ ст. „Загородная прогулка“) о хороводахъ писалъ: „Прислонясь къ дереву, я съ голосистыхъ пѣвцовъ невольно свелъ глаза

на самыхъ слушателей—наблюдателей, тотъ поврежденный классъ полуевропейцевъ, къ которому я принадлежу. Имъ казалось дико все, что слышали, что видѣли: ихъ сердцамъ эти звуки не внятны, эти наряды для нихъ странны. Какимъ чернымъ волшебствомъ сдѣлались мы чужими между своими?"... Мы не хотимъ познать самихъ себя.

Никакой композиторъ не разъяснитъ вамъ гармоническій смыслъ народнаго напѣва въ такой степени, какъ это поясняютъ всѣ варіанты пѣсенъ, т.-е. уклоненія отъ главной мелодіи, дѣлаемыя всѣми исполнителями въ хорѣ. Совѣтъ музыкантовъ спеціалистовъ удостоилъ признать эти варіанты *годными* для руководства при гармонизаціи пѣсенъ, но не для совмѣстнаго пѣнія. Въ этомъ замѣчаніи есть доля противорѣчія, такъ какъ гармонизація и заключается въ совмѣстномъ сочетаніи голосовъ. Варіанты помѣщены какъ сырой матеріалъ, требующій искусной обработки, а не въ видѣ контрапунктическихъ образцовъ. Опытный музыкантъ всегда найдетъ возможнымъ справиться со встрѣчающимися параллельными квинтами, легко превращаемыми въ секстъ или квартъ-секстъ-аккорды, и съ параллельными октавами, могущими служить въ видѣ удвоенія голоса, а также съ секундами, получающими другое значеніе, какъ ноны или аподжіатуры. Часто встрѣчающіеся при другихъ голосахъ звуки тоники и доминанты, не гармонирующіе съ другими звуками, легко могутъ быть взяты въ видѣ нижней или верхней педали.

Неудивительно, что записному музыканту многое изъ народнаго музыкальнаго творчества покажется дикимъ и несообразнымъ. Всегда найдется учитель грамматики, который сочтетъ невозможнымъ разстановку удареній въ пѣснѣ, напр., на словахъ: синё море, или ретивó сердце—вмѣсто ретѝво, какъ въ дѣйствительности въ пѣсняхъ народъ разстанавливаетъ эти ударенія. Другой найдетъ, что правильнѣе сказать: „роща *всю* ночь шумѣла", а не такъ, какъ поется народомъ: „роща *всею* ночь шумѣла". Между тѣмъ филологіи приходится считаться съ подобнаго рода явленіями и признавать ихъ за возможныя. Такимъ же образомъ музыканту энгармоническая интонація въ пѣснѣ можетъ показаться фальшивою, ритмическія фразы могутъ представиться на тактъ или часть такта длиннѣе или короче. Между тѣмъ безпристрастный научный взглядъ не только допускаетъ подобныя уклоненія отъ общепринятыхъ музыкальныхъ пріемовъ, но считаетъ ихъ за образцы правильнаго пониманія законовъ акустики и ритмики.

Дѣлаемые мною выводы о русской народной музыкѣ разнятся отъ тѣхъ результатовъ, къ какимъ пришли многіе занимавшіеся русской музыкой. Продолжительное и тщательное изслѣдованіе напѣвовъ *изъ первыхъ источниковъ*, а не по различнымъ сборникамъ и не съ голоса лицъ, не принадлежащихъ къ народу и ему чуждыхъ, привело меня къ совершенно инымъ заключеніямъ. Надѣюсь въ болѣе спеціальномъ изложеніи издать весь собранный мною матеріалъ, сгруппированный по различнымъ видамъ ритмовъ и по всѣмъ гаммамъ, дабы положить предѣлъ нескончаемымъ недоразумѣніямъ относительно русской пѣсни. Наглядные примѣры краснорѣчивѣе всякаго теоретическаго трактата выяснятъ все недосказанное и послужатъ интереснымъ матеріаломъ для всесторонняго изученія русской пѣсни.

Послѣ знакомства въ общихъ чертахъ съ законами ритма и гармоніи, а также съ нѣкоторыми особенностями русской пѣсни, посмотримъ, въ чемъ заключаются главные недостатки современнаго музыкальнаго образованія, тормозящіе дальнѣйшее развитіе русской музыки.

Ихъ нужно искать, во-первыхъ, въ отсутствіи знаній ритмики, вслѣдствіе чего

является неумѣніе писать русскимъ размѣромъ (и вообще ритмически правильно) мелодіи, которыя составляютъ душу музыки.

То, что обыкновенно задаютъ ученикамъ подъ названіемъ мелодій, какъ задачи для гармонизаціи, нерѣдко представляетъ изъ себя наборъ звуковъ, не имѣющій точно опредѣленной ритмической формы. Удачнѣйшіе примѣры отличаются необыкновеннымъ однообразіемъ ритмическихъ формъ.

Мнѣ случалось анализировать, напр., мелодіи, задаваемыя ученикамъ для сочиненія фугъ. Изъ числа всѣхъ примѣровъ, можетъ быть, десять процентовъ случайно годны для разработки; изъ остальныхъ нѣтъ никакой возможности составить красивую музыкальную фугу, такъ какъ они совершенно не подходятъ подъ логическія требованія законовъ ритма. Въ примѣрахъ, задаваемыхъ ученикамъ, нѣтъ тѣхъ ясныхъ ритмическихъ формъ, по которымъ созданы великія художественныя фуги Баха и др., хотя и замѣтно желаніе подражать образцамъ классиковъ. Переводя музыкальныя задачи, задаваемыя ученикамъ, на таковыя же въ стихахъ, мы получимъ слѣдующее. Ритмическая задача состоитъ въ томъ, чтобы ученикъ написалъ стихи. При этомъ ученику указывается опредѣленный размѣръ. Ежели это размѣръ обыкновеннаго четырехстопнаго дактиля (чаще другихъ встрѣчающійся въ музыкальныхъ задачахъ), то совладать съ нимъ возможно, такъ какъ онъ естественъ. Но представьте себѣ такого рода задачу. Ученику предоставленъ стихотворный размѣръ, въ которомъ первая строка содержитъ четыре стопы, вторая пять съ половиной, третья семь стопъ, четвертая три стопы съ половиной и т. п. При этомъ рифмы не на концахъ слоговъ, а гдѣ вздумается: въ одной строкѣ на второмъ слогѣ, въ другой на пятомъ—и все въ такомъ родѣ. Въ подобномъ видѣ представляются многія музыкальныя темы, даваемыя для разработки. Набирая звуки по такому шаблону, ученикъ едва справляется со своей задачей. При подобномъ насилованіи чувства ритма немыслимо выработать въ ученикѣ умѣніе выражать музыкальныя мысли въ правильныхъ формахъ предложеній, періодовъ и строфъ. Что ученическія музыкальныя задачи въ большинствѣ случаевъ, дѣйствительно, подобнаго свойства, въ этомъ легко убѣдиться изъ примѣровъ, взятыхъ у учениковъ. Музыкальные учебники гармоніи прямо начинаютъ съ упражненій аккордами, не имѣющими ритмической формы. Конечно, въ задачахъ можетъ встрѣтиться иногда и правильный размѣръ, подсказанный не испорченнымъ вкусомъ, но это случайность.

Преподаваніе не рѣдко ведется какъ бы съ преднамѣренною цѣлью испортить природный слухъ. Упражненія въ контрапунктѣ, задаваемыя ученикамъ, правильнѣе назвать упражненіями въ томъ, какъ научиться пренебрегать ритмомъ и гармоніей и писать безъ мелодій. По большей части это простой подборъ звуковъ, имѣющій мало общаго съ логическими, здравыми эстетическими требованіями. Никто не станетъ отрицать необходимость изученія ни строгаго стиля, ни контрапункта, на которомъ выработали свою технику лучшіе мастера, но непремѣнно слѣдуетъ ввести ритмическій элементъ въ задачахъ, задаваемыхъ ученикамъ, чтобы придать музыкальный смыслъ этимъ упражненіямъ. Педантизмъ и тиски школы не способствуютъ развитію творческихъ дарованій. Вообще подъ громкимъ названіемъ теоріи музыки слѣдуетъ подразумѣвать практическое руководство для скорѣйшаго пріобрѣтенія навыка въ звукоизверженіяхъ, нерѣдко производящихъ только одно раздраженіе слуха. Стряпня изъ звуковъ, такъ усердно практикуемая въ музыкальныхъ школахъ, еще далеко не стоитъ, какъ бы слѣдовало, на степени точной науки. Современную теорію музыки правильнѣе назвать сводомъ практическихъ пріемовъ для полученія разнообразныхъ музыкальныхъ сочетаній. Эта теорія безсильна для

подробнаго разъясненія такого явленія, какъ русское народное музыкальное творчество; она не дастъ отвѣтовъ на многія звуковыя недоразумѣнія. Все прикрывается рутиной и личнымъ вкусомъ. Законовъ ритма въ музыкальныхъ училищахъ не преподаютъ, какъ слѣдуетъ, а безъ соблюденія ихъ нѣтъ и музыки. Слѣдовало бы въ самомъ началѣ приступать къ изученію законовъ ритма. Ни одна музыкальная задача не должна быть предлагаема ученику безъ законченной ритмической формы, какъ бы ни были ничтожны ея размѣры. Ритмика указываетъ, какъ должна быть написана мелодія, и какими разнообразными способами она можетъ ритмически видоизмѣняться. Не всѣ же ученики геніи, чтобы создавать безсознательно.

Отсутствіе знаній ритма сильно сказывается на современныхъ музыкальныхъ сочиненіяхъ, отличающихся вообще бѣдностью мелодической изобрѣтательности. Необходимо развивать въ ученикѣ правильное чувство ритма, а не извращать въ немъ то, что ему дано отъ природы. Слѣдуетъ добиться отъ ученика, чтобы онъ не только зналъ всѣ ритмическія формы мелодій, но и могъ свободно сочинять мелодіи во всевозможныхъ образцахъ. Въ настоящее же время ни ученики, ни преподаватели не только не изучаютъ законовъ ритма, но даже отрицаютъ всякую связь между ритмикой стихосложенія и музыки.

Ежели ученику при знаніи ритмики извѣстно также и дѣйствительное значеніе гаммъ, съ помощью которыхъ онъ умѣетъ справляться съ ритмомъ, то, конечно, все это представитъ ему обширнѣйшее поле для его композиторской фантазіи. Ритмическія упражненія въ различныхъ ладахъ, по образцамъ народныхъ пѣсенъ—*въ русскомъ размѣрѣ*, какъ выразился Глинка, и по ритмически правильно анализированнымъ примѣрамъ образцовыхъ композиторовъ, конечно, могутъ лишь развить талантъ, такъ какъ это, дѣйствительно, та здравая сфера, въ которой можетъ жить и развиваться эстетическое чувство Въ этихъ формахъ геніальные люди выражали свои мысли и чувства, въ нихъ же выливаетъ свою душу народъ, безсознательно распѣвая свои пѣсни, эти вѣчно чудные образцы гармоніи и ритма.

Образованіе слуха въ этомъ направленіи—задача весьма достижимая. Искусство импровизировать мелодіи въ русскомъ стилѣ возможно развить. Заучивая различные мелодическіе обороты и вслушиваясь въ гармонію лада, на первый разъ всегда представляющуюся странною, легко освоиться со всѣми народными пріемами. Сознательное отношеніе къ выдающимся ритмическимъ и гармоническимъ явленіямъ въ значительной степени могутъ облегчить на первый разъ лишь кажущуюся трудность усвоить себѣ всѣ пѣсенные обороты. Во всякомъ случаѣ изъ русскаго, даже не принадлежащаго къ крестьянскому сословію, несравненно легче выработать искуснаго пѣвца народныхъ пѣсенъ, чѣмъ образовать хорошаго контрапунктиста. Въ народныхъ мелодіяхъ все основано на правильномъ пониманіи языка, размѣра и звуковыхъ сочетаній; это, такъ сказать, сама природа съ ея безъискусственностью. Тутъ все ясно и доступно. Контрапунктическій же стиль не свободенъ отъ насилія,—это продуктъ школы. Въ сочиненіяхъ самыхъ талантливыхъ контрапунктистовъ всегда найдутся слѣды угловатости, сухости, неловкости всѣхъ хитросплетеній, многое является непонятнымъ въ этой игрѣ звуковъ. Всѣ эти высиженные и вымученные звуковые обороты блѣднѣютъ передъ живыми и простыми народными напѣвами.

Музыка безъ ритмическихъ формъ не есть еще произведеніе искусства. Это лишь матеріалъ для разработки. Звукъ получаетъ жизнь лишь тогда, когда онъ облекается въ тѣ самыя формы, въ которыхъ человѣкъ выражаетъ свои мысли. Языкъ поэзіи требуетъ болѣе совершенныхъ формъ, чѣмъ языкъ прозы. Стихотворный размѣръ—это настоящая сфера для выраженія поэтическихъ мыслей.

Всякаго истиннаго поклонника изящнаго не можетъ не привести въ отчаяніе, съ какимъ леденящимъ равнодушіемъ русская музыкальная интеллигенція относится къ вымирающей русской народной пѣснѣ. Остается мало надежды спасти удивительно быстро исчезающіе остатки геніальнаго народнаго творчества. Еще въ дѣтствѣ мнѣ врѣзались въ памяти родные звуки чудныхъ древнихъ русскихъ напѣвовъ, слышанныхъ на отдаленной родинѣ, такъ неподражаемо описанной Печерскимъ въ его повѣсти „Въ лѣсахъ". Несмотря на отдаленность этой стороны отъ всеразлагающаго столичнаго вліянія (Ветлужскій уѣздъ), нельзя было даже тамъ найти въ послѣднее время того, что существовало какихъ-нибудь лѣтъ двадцать тому назадъ. Не говоря уже о напѣвахъ, разговорный языкъ народа—и тотъ измѣняется. Всякій хотя нѣсколько знакомый съ народнымъ творчествомъ не можетъ не пожалѣть о подобномъ положеніи дѣла. Слѣдующее поколѣніе, конечно, потеряетъ уже все, такъ какъ благопріятныя условія для развитія русской пѣсни значительно измѣнились. Русская общинная жизнь, конечно, болѣе всего способствовала развитію единомыслія въ пониманіи не только различныхъ условій бытовой жизни, но и отразилась на пониманіи законовъ пѣсеннаго творчества. Не святая ли обязанность нашихъ музыкальныхъ учрежденій немедленно заняться собираніемъ по разнымъ угламъ Россіи остатковъ народной поэзіи, чтобы спасти ихъ отъ всеразрушающаго вліянія времени?

И на такое дѣло не находится ни средствъ, ни времени...

Удивительно, что до сихъ поръ музыкальныя учрежденія еще и не думали поднимать этотъ вопросъ, тогда какъ, напримѣръ, почтенное Императорское Русское Географическое Общество сочло умѣстнымъ заняться имъ. Не находись наши музыкальныя учрежденія подъ непосредственнымъ вліяніемъ иностранцевъ по происхожденію или по образованію, народное творчество не было бы такъ попрано.

Иностранцамъ простительно не понимать глубокаго смысла эстетической жизни многомилліоннаго народа, по духу имъ чуждаго, но не простительно это русскимъ. Большая часть музыкантовъ и по сіе время, какъ чужестранцы, относятся съ полнымъ пренебреженіемъ къ изученію народной музыки. Только развѣ изрѣдка являются какъ бы для забавы попытки гармонизировать кое-какія русскія мелодіи.

Научнымъ изданіемъ народныхъ пѣсенъ консерваторіи могли бы создать себѣ на вѣчныя времена памятникъ для исторіи искусства. Изданіе могло бы служить неисчерпаемымъ кладомъ не только для композиторовъ, но и для всякаго ученаго, интересующагося поэзіей.

Стыдно намъ русскимъ, варварски втаптывая въ грязь народную поэзію, въ то-же время читать фразу ученаго иностранца, что русская народная пѣсня по своему богатству безспорно должна занимать *„первое мѣсто между народными пѣснями всѣхъ народовъ земнаго шара"* [1]).

Если, вопреки всѣмъ чаяніямъ, наши старанія пролить свѣтъ на народное искусство останутся гласомъ вопіющаго въ пустынѣ и не расширятъ поля для композицій въ русскомъ народномъ стилѣ, то во всякомъ случаѣ, слѣдуя избранному пути, мы укажемъ на изученіе музыки въ связи съ другими отраслями знанія. Современная система музыкальнаго преподаванія необыкновенно сузила кругъ своей дѣятельности, объясняя односторонность направленія спеціализаціей предмета. Всякая попытка пролить научный свѣтъ на музыкальное искусство считается какъ-бы святотатствомъ. Исключительное занятіе техникою (вѣрнѣе механикой) игры на

---

[1]) Русскій Вѣстникъ 1879 г. № 9. Статья профес. Вестфаля.

какомъ-либо инструментѣ и выработка рутинной техники письма и чтенія—не исчерпываютъ еще вполнѣ многосторонняго вопроса объ искусствѣ.

Въ настоящее время, къ сожалѣнію, преимущественно на этомъ и зиждется все музыкальное образованіе юношества. Грустно видѣть, какъ юныя силы, полныя энергіи и надеждъ, разбиваются надъ упорными упражненіями въ звуковыхъ сочетаніяхъ и на какихъ-нибудь безсмысленныхъ, пальцеломающихъ упражненіяхъ. Пытливый умъ не найдетъ удовлетворенія въ современномъ преподаваніи музыки. Каторжный трудъ, приносимый массою людей въ жертву музыкѣ, краснорѣчиво говоритъ за то, что въ музыкѣ кроется громадная сила. Но настоящіе пути ея изученія не совсѣмъ правильны. Къ счастію, въ послѣднее время на западѣ явилось весьма замѣтное движеніе въ научномъ направленіи музыки. Сдѣланы значительные успѣхи по части изученія исторіи, ритмики, акустики, этнографіи и эстетики музыки. Всякая попытка въ этомъ смыслѣ достойна вниманія, такъ какъ это настоящій путь изученія музыки. Научное направленіе рано или поздно должно восторжествовать, тогда и для музыкальнаго искусства сдѣлается умѣстнымъ восклицаніе Тэна: „Слава наукѣ, дающей красотѣ главнѣйшія свои опоры! Слава искусству, въ самыхъ возвышенныхъ своихъ созданіяхъ опирающемуся на истинѣ!“

Музыка должна быть изучаема, какъ отрасль знанія, въ связи съ другими искусствами и науками.

Не далеко то время, когда придутъ къ заключенію, что музыка, изучаемая съ научной точки зрѣнія, должна составлять *необходимую принадлежность общаго образованія*.

Ю. Мельгуновъ.

1884.